# ‘De eeuw van Sien en Otje. De twintigste eeuw’

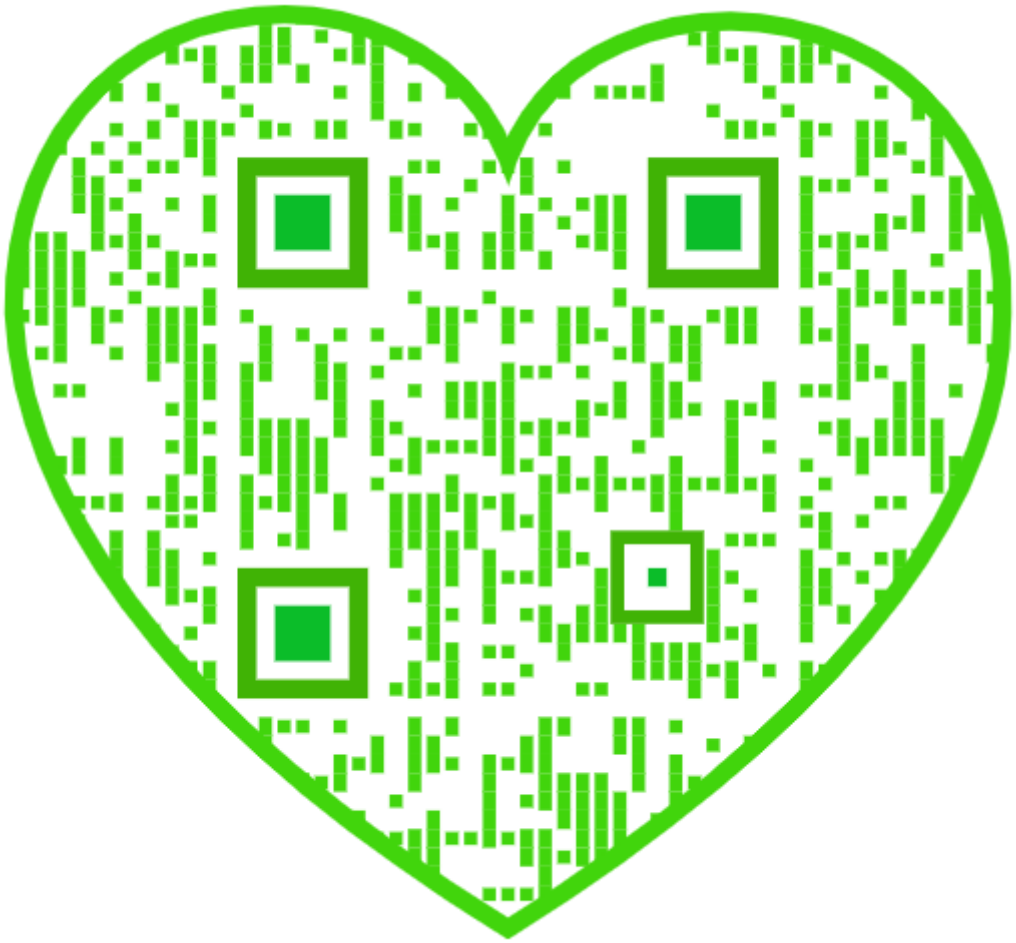
**Harry Bekkering, Aukje Holtrop en Kees Fens**

**bron**
Harry Bekkering, Aukje Holtrop en Kees Fens, ‘De eeuw van Sien en Otje. De twintigste eeuw’. In: Harry Bekkering e.a. (red.), *De hele Bibelebontse berg. De geschiedenis van het kinderboek in Nederland & Vlaanderen van de Middeleeuwen tot heden*. Em. Querido's Uitgeverij, Amsterdam 1989, p. 294-467, p. 637-638, p. 650-653 en p. 661-663

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/bekk004eeuw01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[1] *'En de pret werd nog groter, toen zij met kolossale stappen midden door de kring op Ite aanstapten.' Tijden van weleer, perfect in beeld gebracht door Rie Reinderhoff, uit* Het slot op den Hoef. Een verhaal uit de tijd van Ada van Holland *van C. Joh. Kieviet*.

**Harry Bekkering, Aukje Holtrop en Kees Fens**

# *De eeuw van Sien en Otje*
# De twintigste eeuw

## Harry Bekkering *

## Onvoltooid verleden tijd - *Het historische jeugdboek*

IN 1974 SCHRIJFT JAN BLOKKER in zijn ietwat provocatief gestelde column 'Het kinderboek bestaat niet' het volgende: 'Het merkwaardige aan twee eeuwen kinderlectuur is [...], dat ze niets nieuws heeft opgeleverd - dat er in al die tijd voor de "eigen belevingswereld" van het kind geen genres, geen thema's en geen literaire gezichtspunten zijn ontwikkeld die niet al lang, of in ieder geval eerder, bestonden in de lectuur van de zgn. volwassenen' (Blokker, 1974). Als voorbeeld noemt hij onder andere een bepaald soort jongensboeken: 'De in de 19de eeuw begonnen en tot op deze dag nog niet opgedroogde stroom van jongensboeken zijn, zonder uitzondering, "kinderlijke" pastiches op achtereenvolgens de Walter Scott-romantiek, de avonturenroman en de detectivecultuur'. Kees Fens lijkt er een soortgelijke mening op na te houden: 'Het kinderboek blijft [...] in de meeste gevallen achter op de officiële literatuur,' waaraan hij vervolgens deze toekomstverwachting verbindt: 'Het zou boeiend zijn, een geschiedenis te schrijven van het kinderboek als schaduwloper' (Fens, 1974). Met andere woorden: de jeugdliteratuur hult zich in de afgedragen kleren van de literatuur.

Hebben de beide *Volkskrant*-scribenten het gelijk aan hun zijde? Zij gaan, zo lijkt het, kennelijk uit van het (mogelijk) bestaan van het 'autonome' kinderboek. Daarmee begaan zij de fout de jeugdliteratuur los te maken uit het grotere verband van de literatuur. In feite beschouwen zij haar op deze wijze als een vorm van lectuur, van triviaalliteratuur. Een opmerking van Blokker is in dit verband veelzeggend: 'Tegenwerpingen van esthetisch-literaire aard lijken me [...] weinig opportuun - het aardige van kinderen is o.a. dat ze geen smaak hebben in onze volwassen zin van het woord, en niet eerder dan halverwege de puberteit de enigszins geperverteerde neiging overnemen om een onderscheid te maken tussen Kitsch en Kunst.'

Het mag inderdaad zo zijn dat er noch op het gebied van de genres noch op het

terrein van de thematiek essentiële verschillen bestaan, toch valt er nog wel iets meer over te zeggen. Beide 'literaturen' zijn vormen van esthetische (in de meest ruime zin) communicatie, geven op specifieke wijze een beeld van de werkelijkheid, maar kenmerkend voor de jeugdliteratuur is dat het een esthetische communicatie betreft tussen *volwassenen* en *kinderen*, dat zij primair de werkelijkheid toont (of althans trácht te tonen) onder een kinderlijk gezichtspunt en dat ze functioneert in de socialisatie van kinderen. Jeugdliteratuur kan in mijn visie dan ook het beste worden beschouwd als een *variant* binnen het totaal van de literatuur.

De gegeven inleidende beschouwing is te meer op zijn plaats omdat in deze paragraaf historische jeugdboeken centraal staan. Juist de geschiedenis van het historische jeugdverhaal kan niet los gezien worden van de geschiedenis van de historische roman voor volwassenen zoals die zich vanaf het begin van de negentiende eeuw heeft ontwikkeld. Ik hoef in dit verband maar te wijzen op Nederlandse navolgers van Scott als Jacob van Lennep met zijn *Ferdinand Huyck* (1840) en J.F. Oltmans met *De Schaapherder* (1838). (Het nauwe verband tussen beide literaire vormen blijkt overigens ook uit het feit dat genoemde werken later in bekende series als 'Oud Goud' en De Gulden Sporen-serie in bewerkte vorm voor de jeugd gepubliceerd werden.) In een overzichtsartikel wijst Toke Hofman (1983) er terecht op dat de historische avonturenroman, zoals Scott die heeft ontwikkeld, in de geschiedenis van de literatuur, althans in Nederland, een hevige doch korte bloeiperiode heeft gekend: 'Al rond 1840 accentueerden Nederlandse schrijvers van historische romans meer de historische idee die zij wilden uitwerken dan de avonturen' (Hofman, 1983). Als voorbeeld van een dergelijk auteur wordt veelal A.L.G. Bosboom-Toussaint genoemd, die tussen 1840 en 1850 de *Leycester*-cyclus schreef, waarin zij haar idee van het evangelisch christendom literair gestalte gaf. En men kan inderdaad met Hofman vaststellen dat juist de meer psychologische, ideematige historische roman in de twintigste eeuw is uitgegroeid tot een bijna apart literair genre, dat, door Simon Vestdijk en Hella Haasse, om de belangrijksten te noemen, met een zekere voorkeur werd (en wordt) beoefend.

En reeds in de negentiende eeuw grepen auteurs voor kinderen het genre aan om hun ideeën te verkondigen. Want in het bijzonder een auteur als P.J. Andriessen (1815-1874, zie ook p. 270), van huis uit onderwijzer, schreef zijn boeken 'tot vermeerdering van echt historische kennis onder het opkomend geslacht'. Zoals veel van zijn collega-auteurs voor volwassenen koos hij zijn stof dikwijls uit de periode van de Gouden Eeuw. Het ging Andriessen vooral om *kennis*, waarbij hij dan vooral doelde op kennis van de staatkundige geschiedenis: de geschiedenis van oorlogen en wapenstilstanden, van trouw en ontrouw aan het vaderland en de rol die koningen, prinsen, stadhouders, generaals en admiraals speelden. Andriessen blijft in zijn boeken de onderwijzer die hij van origine was. Zijn verhalen staan vol met precieze data, voor- en achternamen worden volledig vermeld en in noten worden bepaalde begrippen toegelicht. 'Het aanbrengen van spanning,' zegt Anton Hofman (1988), 'en het karakteriseren van hoofdpersonen ging [hem] duidelijk minder goed af dan het nazoeken van kronieken.' Volgens getuigenissen van tijdgenoten werd het werk van Andriessen veel gelezen. Als verklaring hiervoor wordt gegeven dat er in die tijd kennelijk behoefte bestond aan boeken

waarin historische informatie gecombineerd werd met een spannend verhaal, al is er bij Andriessen toch vaak eerder sprake van feiten dan van (spannende) fictie.

De andere grote en minstens zoveel schrijvende auteur van historische verhalen in de negentiende eeuw is P. Louwerse (1840-1908, zie p. 271), eveneens, en het zal bijna een topos worden, onderwijzer. Deze achtergrond is wellicht bepalend geweest voor wat hij zelf zijn beste werk noemde, *Geïllustreerde vaderlandsche geschiedenis voor jong en oud* (1886). Via dit werk hoopte hij, zoals de titel al aangeeft, niet alleen de jeugd te bereiken, maar ook 'de eenvoudigen in den lande, die hetgeen zij in hunne jeugd van de Vaderlandsche Geschiedenis geleerd hebben, zoo goed als geheel vergeten zijn'. (Geciteerd naar Hofman, 1987.) Evenals voor Andriessen was voor Louwerse, de ' Van Lennep voor kinderen', zoals Theun de Vries hem noemt in *Dát was nog eens lezen! 2*, geschiedenis vooral staatkundige geschiedenis: reeksen van oorlogen en de rol die bepaalde invloedrijke personen hierin speelden. Subjectiever dan Andriessen - Louwerse wordt beschreven als een 'vurig vaderlander' en fervent aanhanger van het Huis van Oranje - en daardoor wellicht een groter verteller, kreeg hij ook meer kritiek te verduren. Zo schreef J.W. Gerhard (1905) dat 'voor Louwerse die geschiedenis slechts [bestond] uit een verheerlijking van 't Oranjehuis en wat daarmee samenhangt: veldslagen, zeeslagen, generaals en admiraals. Hij is de oppervlakkigste veelschrijver die we hebben'. Daar staat dan de getuigenis van Cornelis Veth tegenover: 'In mijn tijd hadden we voor oorspronkelijk Hollandsche boeken de historische verhalen van Louwerse en Andriessen. De eersten waren het best, er zat geest en leven in, ook werden wij niet zoo voortdurend toegesproken als "lieve lezer".' (Geciteerd naar Hofman, 1987).

Niet zonder opzet is enige aandacht besteed aan het optreden van Andriessen en Louwerse, want de auteur, met wie ik - binnen dit genre - de twintigste eeuw wil laten beginnen, zet zich expliciet af tegen het werk van in elk geval een van deze twee voorgangers. C. Johan Kieviet (1858-1931), wederom onderwijzer, noemt in een interview (*Het Vaderland*, 18-3-1928) twee auteurs die in zijn ogen niet aan de criteria van de ware jeugdboekenschrijver voldoen: 'Ik wilde een nieuwe geest brengen in de kinderliteratuur. Niet alleen in de geschiedkundige verhalen, maar ook in de kinderromans [hij doelt dan uiteraard op *Dik Trom*]. Tot nu toe - dat hebben b.v. Andriessen en Gerdes [i.e. Eduard Gerdes, 1821-1898, eveneens een auteur van historische - sterk anti-katholieke - jeugdverhalen, zich voornamelijk afspelend in de Gouden Eeuw] zo voortreffelijk gedaan, worden in de kinderliteratuur alle jongens en meisjes als hele brave wezentjes voorgesteld.' En op een andere plaats zegt hij over Andriessen: 'Kijk, deze schrijver, hoe hoog ik hem ook schat, begreep de kinderziel niet. Zijn boeken berusten hierop, dat hij het romantische scheidt van het geschiedkundige, met het gevolg dat zij hier en daar erg saai zijn. Vooral voor kinderen.' Hij wilde in tegenstelling tot zijn voorgangers in veel sterkere mate feiten en fantasie door elkaar laten lopen: 'Ik heb daarentegen altijd getracht het romantische en geschiedkundige dooreen te weven. In geen van mijn boeken zult ge bijvoorbeeld een lange verhandeling lezen over het stadhouderloze tijdperk of iets dergelijks.' Opgemerkt moet worden dat Kieviet zich overigens wel degelijk documenteerde, hierbij gesteund door zijn broer Laurens Kieviet, die leraar aardrijkskunde en geschiedenis was.

Heeft Kieviet die nieuwe geest gebracht? Gezien de vele drukken die zijn historische jeugdboeken, tot in deze tijd, hebben bereikt, mag het antwoord, dunkt me, bevestigend zijn. Kieviet wordt nog steeds gelezen, Andriessen en Louwerse bij mijn weten nauwelijks. Kieviet is er in zijn eerste historische roman, *Fulco de minstreel* (1892), in geslaagd, in de eerste plaats door de levendige verteltrant, en verder ook door de betrekkelijk simpele compositie, de niet diepgravende karaktertekening en de veelheid aan spannende gebeurtenissen, vele lezers voor zich te winnen, waarbij het misschien niet onmogelijk is dat de canonisering van dit werk zich voornamelijk heeft voltrokken van *ouder* op *kind*, zoals dat vermoedelijk voor meer 'klassieke' jeugdboeken geldt.

Hoewel het niet is na te gaan in hoeverre de leeservaring van Fens (1982) voor meer lezers opgaat, mag misschien toch aangenomen worden dat Kieviets stijl en taal de indruk wekten dat men met iets bijzonders te maken had. Want Fens is inderdaad niet de enige die er zo over denkt. In *Dát was nog eens lezen!* (1972) vinden we bij diverse auteurs *Fulco de minstreel* als het begin van hun leescarrière ( Willem Brakman, Han G. Hoekstra, Alfred Kossmann). Brakman wijdt er zelfs zijn gehele artikel aan, al speelt de meester die het verhaal voorlas, een minstens zo grote rol. Zijn voorstelling van het boek is te aardig om hier onvermeld te laten: 'Uit het binnenste van de meester welde het verhaal, en al vertellend vertelde eigenlijk alles en iedereen mee. Het ging om een minstreel die wat rondzwierf, dat wil zeggen voortdurend in de buurt was van het kasteel IJsselstein en de witte edelvrouwe daarbovenin. Dan zwierf hij wat verder weg, dan weer wat dichterbij, maar steeds werd hij gevolgd, steeds bekeken, steeds aan de hand rondgeleid, en er kon niets gebeuren of de hele klas wist ervan. Wel vrij, wel even aan de aandacht ontsnappend, waren de verrader Peer, Peer met de leren kap, [...] en ook de ellendeling Van Vianen. Zij onttrokken zich nu en dan aan het oog en deden dan toornig, maar kneukelend, het onvoorstelbare. Ondanks het geroep van "voor IJsselstein en Bertha" drongen zij door de muren heen, de trappen op, en in de hoge vertrekken legden zij de hand op de vrouwe. De rest verloor zich dan in vaag kerkerwerk en vochtig stro te Dordrecht.'

In elk geval is het zo dat de eerste zinnen van het boek de lezer onmiskenbaar in een andere, oudere wereld binnenleiden: 'Het was een schone augustusavond van het jaar onzes Heeren 1297 dat drie ruiters in gestrekte draf langs de heirweg reden die naar het slot van de Heer van Heukelom voerde. Ongetwijfeld hadden zij een warme rit achter de rug, want een wit schuim liep de edele dieren langs de zijden en de klederen der ruiters waren met stof bedekt. Het was een liete dag geweest, zo heet als het in de hondsdagen maar zijn kan. Het zonnetje had de ganse dag als een gloeiende bol aan de wolkeloze hemel geschitterd en hare verzengende stralen naar het aardrijk geschoten. Nu daalde het langzaam ter kimme en stond op het punt om onder te gaan. Toch bleef het nog warm, zelfs drukkend in de lucht, en er bestond grond voor de veronderstelling dat er wel eens een donderbui zou kunnen volgen.'

Het effect van deze beginzinnen brengt Fens vooral terug tot de taal: 'Waarom vond ik dit nu een echt boek? Ten eerste, geloof ik, vanwege de taal. De gemeenplaatsen [...] vond ik schitterend, want zeer "literair" [...]. Maar die gemeenplaatsen

maakten het voor mij juist zeer echt: ze maakten het tot “schrijfwerk”. [...] Maar u zult het met me eens zijn dat in dit stuk vooral de beste gemeenplaatsen gebruikt worden die dan denkbaar zijn. Ik noem als voorbeelden: “Het schuim liep de *edele* dieren - dus niet de “paarden” - langs de zijde. “De ruiters waren met stof bedekt”; of: “de zon gaat als een gloeiende bol langs de hemel” en zo hoort het ook. [...] Voor mij was de oude taal waarin dit geschreven is juist de taal van de dertiende eeuw. En dat maakte voor mij misschien de allergrootste bekoring uit. Het is een bekoring die ik nu nog in vele opzichten herken en als een leidraad, zou ik bijna willen zeggen, in lezen herken, nl. de bekoring van wat ver weg is, naar plaats eventueel, maar het liefst eigenlijk naar tijd’ (Fens, 1982). Het valt dan ook te betreuren, dat de vijftiende druk een herziene druk is. De uitgever heeft gemeend er goed aan te doen de taal aan te passen, zoals dat wel met meer klassieke jeugdboeken - ik doel op het werk van J.B. Schuil - het geval is geweest. Veel van het bovengenoemde effect gaat dan verloren. Ook de illustraties zijn herzien, kennelijk vanuit dezelfde ‘moderne’ overwegingen. De schitterende tekeningen van Rie Reinderhoff zijn vervangen door illustraties van de hand van Rien Poortvliet, waarbij blijkens de voorplaat in één (moderne) moeite door van Fulco een ongeveer vijftienjarige jongen gemaakt is.

Kieviets (oorspronkelijke) stijl kan dus als historiserend gekenschetst worden. Vergelijkt men deze stijl met een werk uit deze tijd, met het eveneens veelgelezen werk van Thea Beckman, *Kruistocht in spijkerbroek*, dan springt het verschil direct in het oog. Beckmans taal is modern, althans niet bewust historiserend: ‘Dolf zuchtte en wendde zich af. In het ziekenkamp inspecteerde hij de strobedden, maar bijna zonder iets te zien. Hij keek niet naar Hilde, nauwelijks naar de priester die bij een stervende knielde. Morgen moesten ze opbreken... morgen zou al zijn werk van de laatste week teniet worden gedaan door de ellendige haast van Anselmus. Hoe kon je zo'n man een beetje gezond verstand instampen?’

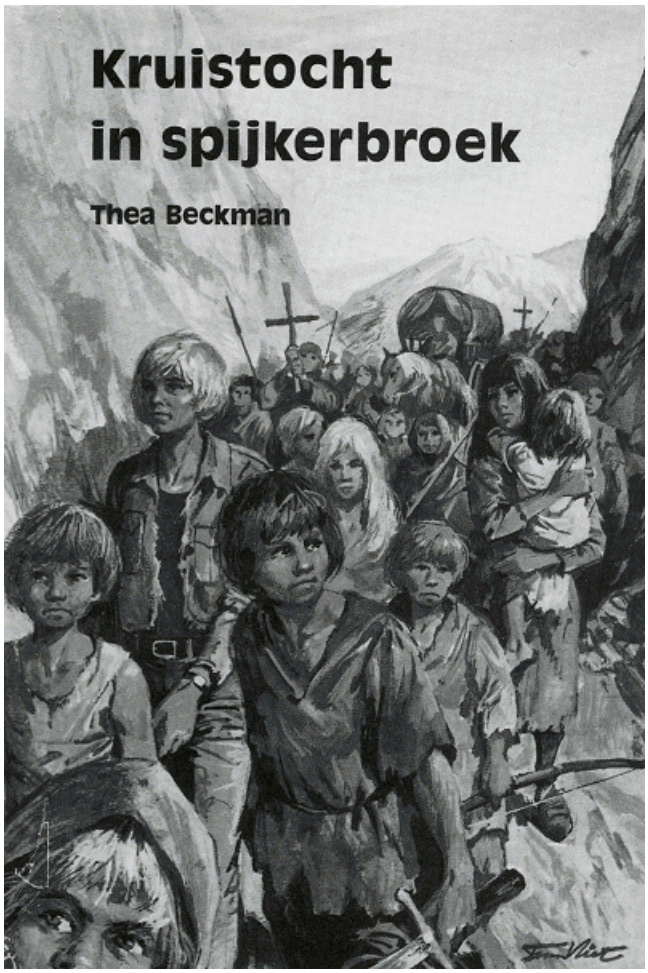
Het wekt dan ook nauwelijks verbazing dat dezelfde Fens voor dit werk weinig goede woorden over heeft: ‘...de taal [springt] nergens van levendigheid uit de bladzijden. Misschien is kleurloosheid nog de beste karakterisering. Die kleurloosheid treft te meer, daar er in dit boek nogal wat kleurigheden beschreven dienden te worden: aan gebeurtenissen, natuurpanorama's, spanningen, personages, steden en dorpen. [...] En daar haar schrijfwijze weinig reliëfrijk en gevarieerd is, wordt lezing op den duur vermoeiend: alle beschrijvingen, van de natuur bijvoorbeeld, lijken op elkaar en alle steden hebben grote kerken en nauwe straten. De schrijfster heeft niets *gezien*, is althans niet in staat dat geziene in taal over te brengen’ (Fens, 1974). Fens voelt zich als lezer van een *historische* roman bedrogen.

In wat volgt wordt aan de hand van een aantal vragen de vergelijking tussen beide werken voortgezet, opdat op deze wijze wellicht een beeld kan worden gegeven van de ontwikkeling binnen dit genre. Een korte inhoud van beide werken zal deze vergelijking verduidelijken. *Fulco de minstreel* speelt in 1297, direct na de moord op Floris de Vijfde. Fulco is de dienaar, schildknaap van ridder Gijsbrecht van IJsselstein. Als de vijandige Heer van Vianen Gijsbrechtopsluit in zijn kerkers - vooral omdat de eerste in een toernooi een smadelijke nederlaag

tegen ridder Gijsbrecht heeft geleden -, lukt het Fulco, vermomd als minstreel, zijn heer te bevrijden. Aan het eind van het boek wordt Fulco tot ridder geslagen.

*Kruistocht in spijkerbroek* vergt, mede door de omvang, een iets uitgebreidere samenvatting. Dolf Wega is een scholier van vijftien jaar en de zoon van dr. Wega. In de kerstvakantie mag hij een kijkje nemen in het laboratorium van dr. Simiak en dr. Kneveltoer, twee collega's van zijn vader, die experimenteren met een apparaat waarmee dingen of personen naar het verleden geflitst kunnen worden. Dolf haalt de geleerde over hem als eerste proefpersoon te gebruiken. Hij komt in Duitsland terecht, in 1202, waar hij kennis maakt met Leonardo, een student op weg naar Bologna. Deze was in gevecht met struikrovers en Dolf redt hem. Wanneer Dolf terug wil naar de plaats van aankomst om teruggeflitst te worden naar de twintigste eeuw, wordt hem de weg versperd door een enorme stoet kinderen. Dolf komt te laat en moet dus in de middeleeuwen blijven. Hij wordt aangegrepen door de ellende die er onder de kinderen heerst; Leonardo vertelt hem dat dit een kinderkruistocht is. De beide jongens gaan met de kruistocht mee. Dolf werpt zich op als leider en brengt organisatie in het leger, waardoor er minder kinderen omkomen. Hij biedt een groot aantal gevaren het hoofd: een roodvonkepidemie; tochten door de Alpen; kinderrovende ridders; een veldslag tussen ridders en boeren waar de kinderen als buffer worden gebruikt. De kruistocht blijkt opgezet te zijn door de monniken Anselmus en Johannis, die de kinderen in Genua aan slavenhandelaars willen verkopen. Aan de kinderen hebben zij verteld dat in Genua de zee voor hen zal opengaan, zodat ze naar Jeruzalem kunnen trekken, waar de Saracenen voor hen op de vlucht zullen slaan. Anselmus voelt zich bedreigd door Dolf en beschuldigt hem ervan een afgezant van de duivel te zijn. Dolf eist berechting en wordt ten slotte vrijgesproken. Bij aankomst in Genua blijkt de valse opzet van de beide monniken, maar Dolf weet te voorkomen dat de kinderen verkocht worden. Anselmus wordt op gruwelijke wijze vermoord door de kinderen en Johannis, die spijt had gekregen en Dolf van het plan van Anselmus verteld had, keert met een groot gedeelte van het leger terug. Dolf trekt met een ander deel verder: de kinderen hebben de vrijheid geproefd en willen die behouden. Wanneer ze Brindisi bereiken, kunnen ze terug noch verder: achter nadert de winter en voor hen ligt de zee die ze niet over kunnen. Op het laatst ontstaat de mogelijkheid om naar Venetië te gaan. Inmiddels hebben dr. Simiak en zijn collega boodschappen gestuurd naar de middeleeuwen, op de route van de kruistocht. Dolf vindt er een van. Als hij ziet dat het kinderleger goed terecht kan in Venetië, laat hij zich terugflitsen. Het boek eindigt met de terugkomst van Dolf in de twintigste eeuw, in het laboratorium van Simiak en Kneveltoer (Walraven, 1980).

In hoeverre wordt bij voorbeeld het historische als voorbeeldig gezien? In *Kruistocht in spijkerbroek* wordt een vergelijking getrokken tussen het heden en verleden, waarbij zowel de negatieve als de positieve aspecten van elke periode aan het licht komen: tegenover het afschuiven van verantwoordelijkheid (moderne tijd) staat de trouw (middeleeuwen), tegenover de vervuilde natuur staat de technologische kennis van de twintigste eeuw. Maar ook: tegenover de lieflijke natuur van de middeleeuwen plaatst Beckman de wrede dood door niet-weten. Sommige zaken stelt ze voor als van alle tijden: machtswellust en egoïsme.




[2] *Dolf Wega - met een materie-transmitter teruggeflitst naar 1212 - te midden van de kinderen die de Alpen overtrekken op weg naar Genua, en verder, om het Heilige Land te bevrijden van de Saracenen. Omslagillustratie van F. van Vliet voor* Kruistocht in spijkerbroek *van Thea Beckman*.

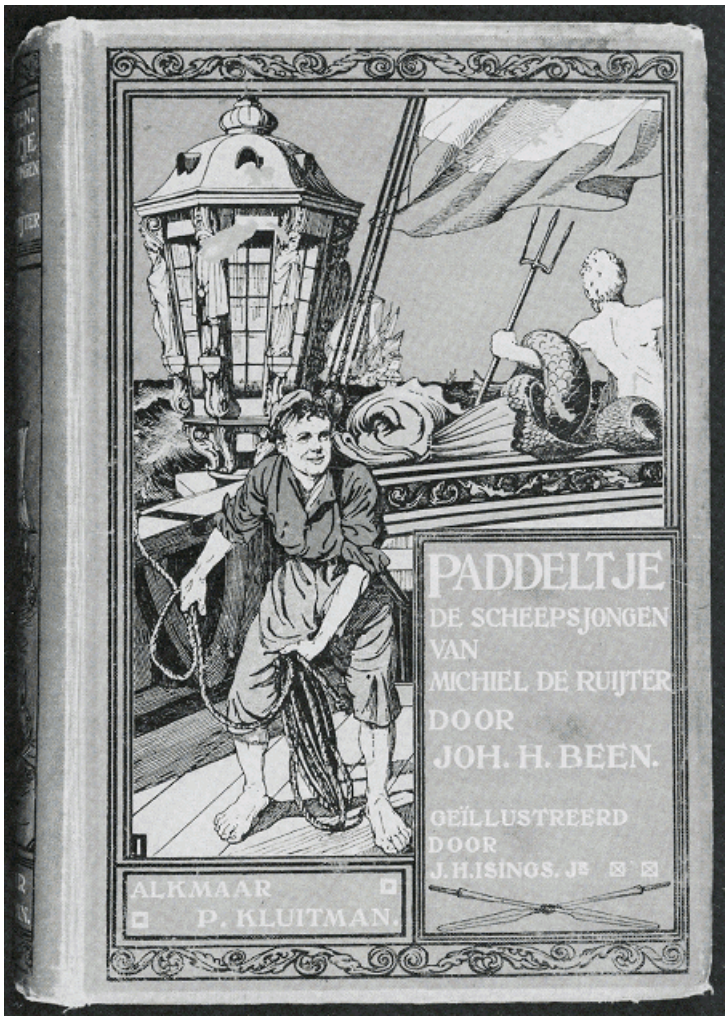
In *Fulco de minstreel* is die letterlijke verbinding met het heden er niet; het blijft in alle opzichten een historische roman, die ons niets, ook metaforisch niet, over het heden wil mededelen. In Kieviets werk domineert het positieve het negatieve: het armoedige bestaan van de horigen, de vele ziekten die er heersten, Kieviet schrijft er niet over. Hoe slecht de hoofdfiguren er ook voorstaan, er bestaat geen twijfel over dat het recht toch zal zegevieren. De 'good guys' bundelen hun krachten tegenover de 'bad guys', ze staan elkaar bij tot in de dood. Psychische problemen bestaan er niet: er is goed en kwaad. De scheiding hiertussen is aangebracht door de collectieve moraal: de geboden van de kerk, de regels van het feodale stelsel, de geloften van de riddereed.

Het is duidelijk dat de lezer van *Kruistocht in spijkerbroek* geacht wordt iets van het boek 'mee te nemen'. Door twee tijdperken, de twintigste eeuw en de middeleeuwen, met elkaar in aanraking te brengen, wordt de jonge lezer de gelegenheid gegeven een kritische blik te ontwikkelen: met 'ogen van nu' naar toen en met 'ogen van toen' naar het heden. Zo worden bedriegers ontmaskerd en de noodzaak van een (min of meer) democratisch leiderschap aan de orde gesteld. In *Fulco de minstreel* gaat het in feite in de allereerste plaats om het romantische, het avontuurlijke van de riddertijd. Kritiek op bepaalde handelingen en omstandigheden zal men er niet in vinden. In tegenstelling tot Kieviet ook heeft Beckman bewust gekozen voor de geschiedenis van het volk en niet voor die van de 'hoge heren', waardoor de eerste eerder in de traditie van Andriessen en Louwerse te plaatsen is dan hijzelf wellicht veronderstelde.

Betrekkelijk gemakkelijk laat zich uit *Kruistocht in spijkerbroek* een moraal destilleren: opkomen voor de medemens, solidariteit, trouw, gezond verstand in plaats van geweld. Kwaliteiten die duidelijk met het oog op het heden beschreven zijn. Iets dergelijks is veel moeilijker in *Fulco de minstreel* aan te tonen, de waarden en normen blijven daar 'middeleeuwse' waarden en normen. De middeleeuwse ideologie wordt niet gekritiseerd, is ondergeschikt aan het avontuur.

De lijn is duidelijk: Kieviet heeft allereerst een spannend verhaal geschreven, Beckman kiest voor een spannend verhaal, maar minstens zoveel voor wat men zou kunnen noemen *actuele relevantie*. Een constatering die wellicht mogelijkheden biedt, ontwikkelingen in de twintigste eeuw te beschrijven.

Naast *Fulco de minstreel* heeft Kieviet nog een aantal historische jeugdboeken op zijn naam staan, waarvan de bekendste wel zijn *In woelige dagen* (1894), *Het slot op den hoef* (1897), *In 'Den Otter'* (1908) en *De duinheks* (1913). De opbouw van deze verhalen verschilt niet wezenlijk van die van *Fulco de minstreel*: een goede ridder en een dappere onbaatzuchtige dienstman worden geplaatst tegenover een kwade ridder met een even boosaardige en vaak nog laffe handlanger en het goede overwint altijd. Daalder (1950) doet een poging het geheim van Kieviets populariteit te verklaren en zijn uitspraken brengen hem in de buurt van Fens: 'Er is in de historische verhalen - hij wist hoe Andriessen en Louwerse werkten en werden verslonden - een zekere forsheid van lijn, een typische zwierigheid van behandeling, die ze onmiddellijk plaatsen naast de romans van volwassenen. Er is iets in hem van de échte romanticus - zoals Oltmans er een was en Schimmel als hij zichzelf en zijn formidabele historiekennis vergat - die sfeer en geheimzinnigheid




[3] *De trossen los, op weg naar avontuur*. Paddeltje *(1908) werd geïllustreerd door J.H. Isings jr.*

weet te bewaren en in dat bekoorlijk halfdonker de conflicten van edelaardige en demonische figuren tot ontwikkeling en oplossing brengt. Wie de stemming van het theater kan oproepen, is van succes verzekerd. [...] de man [...] had de warmte en de kracht van een artist en het plezier in zijn schrijverij, dat zich aan de lezer meedeelt, wanneer hij zich niet-critisch laat leiden.'

Joh. H. Been (1859-1930), onderwijzer en archivaris, mag qua bekendheid bijna op één lijn geplaatst worden met Kieviet. Ook hem zien we immers in 'literaire' herinneringen veelvuldig terugkeren ( Willem Brakman, Han G. Hoekstra, Elisabeth Keesing, Alfred Kossmann). Eén zin uit *Paddeltje* is Keesing in het bijzonder bijgebleven: 'Winnen van een machthebber, dat kon Paddeltje ook. Als de listige handlanger van een grote zeerover probeert Paddeltje te brainwashen met spitsvondigheden plus dreigementen, antwoordt de jongen: "...dood kun je me maken; dat is ook al geen heel erg kunstje. Maar als ik dood ben, heb je m'n leven toch niet. [...] En zolang ik 't heb kan daar trouwens maar één de baas over spelen en dat is die ouwe van me." Onafhankelijkheid en trouw naar eigen keuze, dat was een verklaring van vrijheid die me nog een kriebel over de rug bezorgt, nu ik het opzoek en het werkelijk zie staan.' (*Dát was nog eens lezen! 2*.) Afkomstig uit Den Briel schreef hij vrijwel uitsluitend zeeverhalen. Ook Been is eerder een exponent van de negentiende-eeuwse traditie dan een vertegenwoordiger van een nieuwe richting. Ook hij mag een romanticus genoemd worden. De inhoud van zijn verhalen is immers doortrokken van de verheerlijking van de Hollanders in de zeventiende eeuw. Zeehelden als De Ruyter en Tromp staan bij hem in zeer hoog aanzien en spelen in veel van zijn boeken een niet onaanzienlijke rol. Meer dan bij Kieviet heeft zijn werk een didactisch karakter, wat wellicht samenhangt met zijn christelijke achtergrond (Zeeland) en zijn trouw aan het Oranjehuis. Bijlsma (1983) vermeldt dat zijn *Dagen en dagen van admiraal Dubbel Wit* (1899), een boek voor volwassenen, om de roerende beschrijving van liefde voor het land en het vorstenhuis, verspreid werd onder de manschappen van leger en vloot.

Gestimuleerd door zijn uitgever Kluitman probeert Been zijn verhalen voor de jeugd wat meer avontuur en spanning te geven. Gezien het succes - zijn werk werd vele malen herdrukt - is hij daarin geslaagd. Zijn bekendste werken zijn de volgende: *De drie matrozen van Michiel de Ruyter* (1906), *Paddeltje, de scheepsjongen van Michiel de Ruyter* (1908), *Om de schatten van Il Tigretto* (1921). De blijvende bekendheid is waarschijnlijk mede te danken aan het feit dat Been zich verzekerd wist van de medewerking van beroemde illustratoren als Joh. Braakensiek, J.H. Isings jr., Tjeerd Bottema en Louis Raemaekers. De drie genoemde boeken vormen in zekere zin een trilogie, volgen op elkaar, al kunnen ze goed afzonderlijk gelezen worden. De inhoud ervan kan als volgt samengevat worden (ik volg Bijlsma, 1983): in het eerste boek worden de lotgevallen van drie jongemannen beschreven die in handen gevallen zijn van Algerijnse piraten en in Algerije als slaven worden verkocht. *Paddeltje*, zijn beroemdste werk, is misschien het meest een jongensboek, waarbij de lezers zich het gemakkelijkst kunnen identificeren met de hoofdpersoon, wanneer ook deze in handen valt van Il Tigretto, de beruchte zeerover, maar zich door zijn handigheid en doorzettingsvermogen - hij is tenslotte een scheepsjongen van Michiel de Ruyter - weet te bevrijden. In het laatste boek

wordt strijd geleverd om de schatten van Il Tigretto na diens dood in handen te krijgen, waardoor het in een aantal opzichten reminiscenties oproept aan Stevensons *Treasure Island*, niet toevallig ook een roman die voor de jeugd bewerkt is. De meer didactische intenties van Been komen goed uit in het waardeoordeel van Bijlsma: 'De stijl van Been is voor deze tijd wat plechtig en dramatisch, maar door zijn boeiende verteltrant en geestig woordgebruik, speciaal in *Paddeltje*, blijven deze boeken behoren tot de goede historische zeeverhalen voor de jeugd, die een beeld geven van de strijd van onze zeelieden in de 17de eeuw en de gevaren waarin zij verkeerden.'

Een, qua verteltrant, eerder bij Kieviet dan bij Been aansluitend auteur is Johan Fabricius (1899-1981), nu eens geen onderwijzer, maar journalist. Zijn eerste jeugdboek, ook door hemzelf geïllustreerd, is *Eiko van den Reigershof* (1922), een werk dat inderdaad beïnvloed lijkt door de ridderverhalen van Kieviet. De waarheidsgetrouwheid van de gebeurtenissen is ondergeschikt aan spanning en avontuur. Het verschil met bij voorbeeld *Fulco de minstreel* is wel dat hier een veertienjarige jongen de hoofdrol speelt. Maar ook in dit boek, spelend omstreeks 1387 in de omgeving van Coevorden, gaat het om een ruzie tussen twee ridders, Otto en Egbert. De laatste behandelt zijn pachters dermate onmenselijk dat ze weglopen. Zelfs het verhaalverloop vertoont overeenkomsten met Kieviets beroemdste boek: Eiko speelt met Bouke, een marskramer (vergelijk Fulco's eerste vermomming) een hoofdrol bij het bevrijden van de zoon van Otto, die door Egbert gevangen genomen is. Egbert wordt ten slotte in de beslissende slag door zijn eigen mensen afgemaakt.

Wel, qua onderwerp, in de trant van Been is Fabricius' beroemdste werk, *De scheepsjongens van Bontekoe* (1924), een dikke avonturenroman over drie jongens uit Hoorn die het ruime sop kiezen, richting Indië. Het verhaal gaat terug op het *Journael ofte gedenckwaardige Beschrijvinghe van de Oost-Indische Reyze* van Willem Ysbrantsz. Bontekoe uit Hoorn, ook in de zeventiende en achttiende eeuw een groot succes. Volgens Van Gelder (1987) moeten er tegen de honderd edities van Bontekoes reizen zijn verschenen. De gevarieerdheid van de hoofdpersonen, Hajo, Rolf en Padde, biedt diverse soorten lezers identificatiemogelijkheden te over. Padde, onhandig, dik, opvliegend, vaak mikpunt van spot, is er de oorzaak van dat het schip in de lucht vliegt, na een brand in het kruitmagazijn. De overlevenden spoelen aan op Sumatra. De jongens raken hun schipper, bestevaer Bontekoe, kwijt en trekken, het nodige aan avonturen belevend (er is zelfs sprake van enige erotiek in de figuur van het Maleise meisje Dolimah. Zo wordt ze vanuit de visie van Padde beschreven: 'Het kopje vormde een prachtig ovaal; de oortjes, de lipjes, het neusje waren fijner dan Padde ze ooit gezien had; de sierlijk gebogen, smalle wenkbrauwen, de donker-glanzende ogen, half versluierd achter de lange wimpers, de prachtige haarval, waarin een zilveren gesp en een paar sneeuwwitte bloempjes waren gestoken, de tengere armen, handjes en vingertjes.'), door de binnenlanden naar Straat Soenda, waar zij ten slotte opgenomen worden in de bemanning van een hun niet onbekend schip, de 'Nieuw-Hoorn' van de als rivaal van Bontekoe bekend staande kapitein 'Bruinvis'. Even later ontmoeten zij de overgebleven opvarenden en schipper Bontekoe. Rolf blijft bij Bontekoe, het is

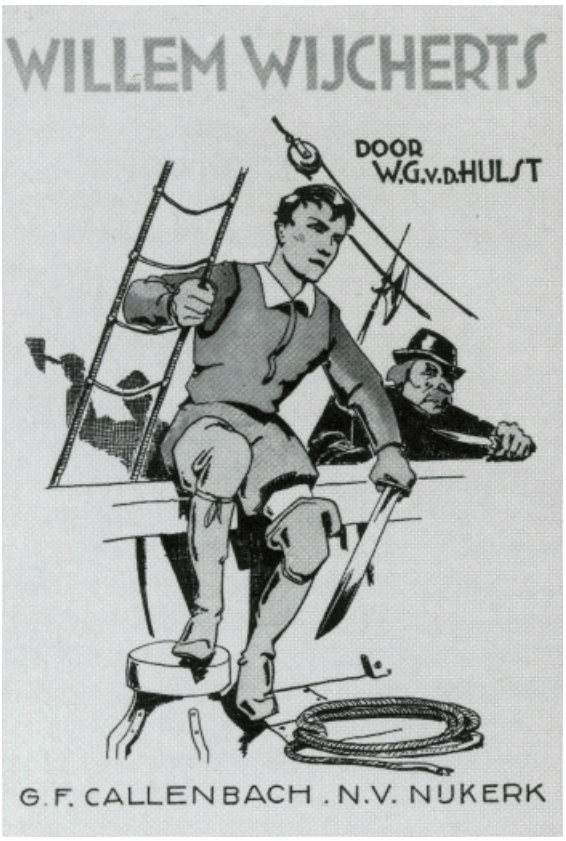
tenslotte zijn oom, de anderen blijven bij 'Bruinvis', die op weg is naar Holland. De reis verloopt voorspoedig en op 28 december 1620 leggen ze in Vlissingen aan. Maar zelfs dan blijven de gebeurtenissen avontuurlijk: ze gaan met een jol naar Dordrecht, schaatsen naar Amsterdam en met een paard en wagen bereiken ze eindelijk Hoorn, net op tijd om het nieuwe jaar in te luiden.

Ekkers (1983) is positief in zijn oordeel: 'Hajo is het toonbeeld van de Hollandse jongen die verre landen wil ontdekken. Padde moet er niks van hebben, maar hij volgt zijn vriend door dik en dun. Rolf is verstandig en kalm; vaak worden de vrienden door zijn kennis gered. Fabricius is erin geslaagd het drietal tot leven te brengen. Humor, vaart en spanning hebben het boek populair gemaakt. De vele jonge lezers waarderen ook de historische en geografische echtheid. Dat het scheepsleven in werkelijkheid heel wat minder romantisch was - vervelender én harder - zal hun in eerste instantie een zorg zijn.' Dit mag waar zijn, misschien gaat de betekenis van het boek nog iets verder, als we het voorwoord van Fabricius in ogenschouw nemen, gericht aan de Hollandse jongens, want het is toch vooral een boek over Hóllandse ondernemingslust, moed en volharding: 'Het leven van een mán, jongens, gaat nooit zonder stormen voorbij. Hoe verder het land dat je bezeilen wilt, hoe moeilijker en gevaarlijker de reis. Verlaat je schip niet, voor het onder je bezwijkt! Dan zal men later zeggen: "Hij voer door vele stormen, maar zijn reis werd een reis van Bontekoe."' Daarmee geeft Fabricius de gedachte achter het boek weer: het zeemansleven wordt gebruikt als voorbeeld voor en als metafoor van het volwassen worden.

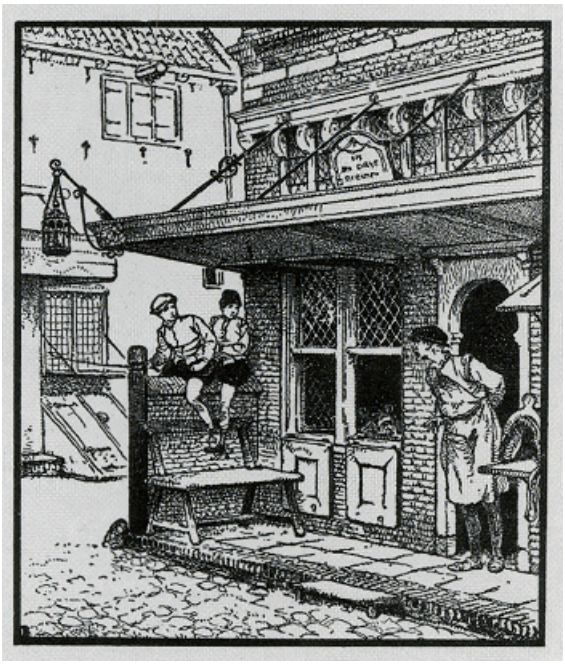
Willem van Toorn geeft waarschijnlijk precies aan op grond waarvan ook dit boek in de rijen der 'klassieke' jeugdboeken - want menig auteur noemt het ( Willem Brakman, Rob Nieuwenhuys, Annie M.G. Schmidt, Adriaan van der Veen, Belcampo) - is terechtgekomen. Hij noemt argumenten, die fraai aansluiten bij wat eerder gezegd is: 'Eén van de belangrijkste eigenschappen van *De scheepsjongens van Bontekoe* is dat het een *dik* boek is. De meeste andere boeken waren veel te gauw uit... [...] Een tweede zeer belangrijke eigenschap van *De scheepsjongens* is dat het *echt gebeurd* was. [...] Je hoefde dus niet, zoals bij andere boeken, te twijfelen of het allemaal wel kon. Het was gebeurd. Ten overvloede bleek dat ook nog, zeer wetenschappelijk, uit een enkele voetnoot. [...] De twee genoemde eigenschappen [...] dienden wat mij betreft vooral ter versterking van de belangrijkste boodschap van *De scheepsjongens*: Holland was het centrum van de wereld, alles buiten Holland was een soort bizar prentenboek vol dreigende schoonheid, monsters, bodemloze zeeën en oerwouden vol slangen, gluiperige Spanjaarden en trouweloze heidenen. Maar hoe angstaanjagend dat allemaal ook mocht zijn, alles kwam goed.' (*Dát was nog eens lezen!*, 1972.)

Voor de volledigheid vermeld ik nog het op hoge leeftijd geschreven en ook niet zonder succes gebleven *Toontje Poland, een Alkmaarse jongen in de dagen van Napoleon* (1977), gevolgd door *Toontje Poland onder de tropenzon* (1978), waarvan Ekkers (1983) de volgende karakteristiek geeft: 'Het eerste deel zit vol actie en avontuur. De snel op elkaar volgende gebeurtenissen worden levendig beschreven, zodat de lezer een helder beeld krijgt van het leven in het begin van de vorige eeuw. De liefde van de schrijver voor zijn geboorteland komt duidelijk naar voren

[4] *Peter Hajo, Rolf en Padde, drie 'Hollandse' jongens uit Hoorn, kiezen het ruime sop, richting Indië, in het voetspoor van Willem Ysbrantsz. Bontekoe. Omslagillustratie van Johan Fabricius voor* De scheepsjongens van Bontekoe.




[5] *Willem Wijcherts, een onmiskenbaar strijdlustige held van calvinistischen huize*.



[6] *'Ze zaten niet op een paard, al deden ze ook juist alsof ze een vurig ros onder zich hadden* [...]*; ze zaten op een* muurtje.' *Tekening van J.H. Isings jr. uit* Willem Wijcherts *van W.G. van de Hulst*.

in de beschrijvingen van het landschap, en vooral de tekening van Fien, de njai van Toontje: zijn ongetrouwde Javaanse vrouw, de moeder van zijn kinderen. Haar liefde, trouw, kracht en bescheidenheid zorgen voor ontroerende gebeurtenissen.'

De volgende auteurs bespreek ik gezamenlijk, omdat zij in zekere zin dezelfde 'zuil' vertegenwoordigen. Hoewel W.G. van de Hulst sr. (1879-1963), onderwijzer, vooral bekend is geworden als schrijver van realistische verhalen voor jongens en meisjes van acht tot twaalf jaar met een sterk godsdienstige (hervormde) inslag, was zijn eerste jeugdboek een historische roman, *Willem Wijcherts* (1907), waarvan de invloed in gereformeerde kringen niet onderschat moet worden, als we Maarten 't Hart (toen nog Martin Hart) mogen geloven: 'en *Willem Wijcherts*, over een dappere Alkmaarder jongen tijdens de Tachtigjarige Oorlog, greep me zo aan, dat ik nu nog als ik iemand ontmoet die rooms-katholiek is, onmiddellijk moet denken aan "Schele Ebben", vooral als de rooms-katholiek loenst, wat merkwaardig vaak het geval is. Ja, Schele Ebben zal ik nooit vergeten; hij wierp ketters, vastgebonden in een met stenen verzwaarde jutezak, in een gracht vanuit de gevangenis.' (*Dát was nog eens lezen!*, 1972.)

Het verhaal begint vlak voor de Tachtigjarige Oorlog en eindigt in 1573 na het beleg van Alkmaar, de overwinning op de Spanjaarden. Gezien de godsdiensttegenstellingen die deze oorlog beheersten, ontbreekt ook hier het religieuze element niet, waardoor het boek in die zin te vergelijken valt met het werk van Gerdes uit de vorige eeuw: de (calvinistische) geuzen zijn goed, de (katholieke) Spanjaarden en hun aanhangers zijn slecht. De onmiskenbare (christelijke) held is Willem Wijcherts, die op de eerste pagina's ook direct als zodanig gekenschetst wordt: 'Baas Wijcherts keek zijn zoon strak en lang in de eerlijke, heldere bruine kijkers. Hij was trots op zijn ferme, nauwelijks vijftienjarige jongen, die zo sprekend op zijn vader geleek, met de krachtige, vierkante schouders, zijn stevige knuisten en zijn moedige oogopslag.' Dit geldt in feite voor alle geuzen, in het bijzonder voor hun met veel vuur beschreven aanvoerder Lumey: 'Die hoge, brede, fiere gestalte, met die woest-verwilderde haren en de wilde, ruige baard, met die vlammende donkere ogen, dat dreigende voorhoofd.' Opvallend is dat dergelijke uiterlijke beschrijvingen van de Spanjaarden niet of nauwelijks voorkomen. Naast het geven van een spannend verhaal, waarin Van de Hulst ontegenzeglijk is geslaagd - het boek kent ook nu nog vele lezers -, is de intentie van de auteur duidelijk: leid een christelijk leven en maak je dienstbaar aan volk en vaderland. Willem Wijcherts wordt ten voorbeeld gesteld aan de jonge lezers, een vroom en moedig leven zal beloond worden met roem en geluk.

De tweede auteur in dit kader is Siebe van Aangium, pseudoniem van Hendrik Steen (1895-1953), gereformeerd predikant. Constanten in zijn werk zijn: het protestants-christelijke karakter, de verwerking van vele geschiedkundige feiten en de locatie Noordoost-Friesland. Zijn wetenschappelijke achtergrond plaatst hem eerder in de traditie van Andriessen dan in de rijen der pure avonturenvertellers. Vaak geeft hij in een woord vooraf verantwoording van het door hem gebruikte historische feitenmateriaal. Enkele citaten spreken in dit verband voor zichzelf: 'Ik hoop dat de jongens door dit verhaal belangstelling voor de geschiedenis krijgen.' ( *De smokkelaars van de Schans*); 'Van de storm die Moddergat en

Paesens' vloot teisterde en haar manschap deed omkomen, wil dit verhaal vertellen. De namen, althans die der hoofdpersonen, de data en de feiten zijn historisch. Zoals het hier verteld wordt, is het gebeurd.' ( *Der zee ontrukt*, 1948.)

Als gezegd zijn vrijwel al zijn verhalen doordrenkt van het protestants-christelijke geloof. De hoofdpersonen zijn reeds gelovig of ze worden bekeerd, zoals het geval is met de ruwe bolster-blanke pit-held Hotse Hiddes, die getuigt: 'Ik dank U, Vader, dat Gij mij hebt aangenomen tot Uw kind. Mij, onwaardige, hebt Gij genade bewezen.' (Geciteerd naar Wijma, 1985.)

De derde auteur in dit rijtje, P. de Zeeuw (1890-1965) onderwijzer, noem ik niet zozeer vanwege zijn eigen produktie - zijn boeken zijn vrijwel alle in de vergetelheid geraakt -, als wel vanwege zijn bemoeienissen met een serie historische jeugdboeken. Hij stond namelijk aan de basis van de reeks 'Oud Goud', waarin hij tal van klassieken (*Don Quichot, De negerhut van oom Tom, Gullivers reizen, Reinaert de Vos, Ben Hur, De historie van de vier Heemskinderen*) bewerkte, maar ook enkele historische figuren of gebeurtenissen in een (bewerkt) jeugdig jasje stak (*De reis van Marco Polo, Willem de Zwijger, De overwintering op Nova-Zembla, Michiel Adriaanszoon de Ruyter*).

Hiervoor, in de vergelijking tussen Kieviet en Beckman, viel het begrip 'actuele relevantie', dat van toepassing werd geacht op werk van laatstgenoemde. Staat zij daarin alleen, of mag gesteld worden, dat de 'moderne' jeugdboekenschrijvers met hun historische jeugdboeken ernaar streven meer te geven dan alleen een spannend avonturenverhaal? Toke Hofman merkt in haar eerder genoemd overzichtsartikel op dat de ingrijpende veranderingen in de samenleving vanaf 1960 ook het historische verhaal veranderd hebben. Zij noemt in dat verband een aantal criteria, waaraan een goed historisch verhaal moet voldoen. Aangenomen mag worden dat Hofman zich hierbij op een artikel van Bertlein (1975) beroept, die vaststelt dat de waarde van het geschiedverhaal voor de intellectuele en emotionele opvoeding toegenomen is door een aantal veranderingen dat in deze verhalen is opgetreden. Minder dan vroeger staat de grote bekende held centraal; meer dan vroeger gaat het om gewone mensen in hun dagelijkse doen en laten. Daarbij signaleert Bertlein ook de trend meer het innerlijk van de mensen te benaderen ('wie es dazu kam'). Tevens bestaat de neiging zo exact mogelijk te werken: door aan de fictie veel feiten 'toe te voegen' trachten de schrijvers subjectieve willekeur weg te nemen. Hij voegt er, wellicht ten overvloede, aan toe dat alleen goede schrijvers erin slagen een goed evenwicht te vinden tussen feit en fictie: te veel feiten maken van het verhaal een tekst die te zeer op 'Belehrung' is gericht (vergelijk Vos, 1976). Hofman komt dan tot de volgende criteria:

- het historische tijdperk dat beschreven wordt moet organisch verbonden zijn met het verhaal;
- de historische feiten moeten juist zijn: er mag geen sprake zijn van subjectieve willekeur;
- het hoofdthema van het verhaal moet een algemeen geldende diepere waarheid bevatten;
- het leven van gewone mensen moet meer centraal komen te staan dan de avonturen van een held;

- de centrale figuur moet een goede identificatiemogelijkheid bezitten;
- het historische verhaal moet ertoe bijdragen dat vooroordelen en stereotypen doorbroken worden.

Zij stelt dan vast dat ‘de historische verhalen die na 1960 zijn verschenen, in veel opzichten aan deze eisen beantwoorden. Auteurs als Thea Beckman, Miep Diekmann, Alet Schouten, Henk van Kerkwijk, Tonny Vos, Willem Wilmink, An Rutgers van der Loeff bestuderen het verleden kritisch en trekken vergelijkingen tussen de tegenwoordige tijd en het verleden dat zij beschrijven. Hun hoofdfiguren kennen hun onzekerheden, angsten en twijfels. Ze hebben meer aandacht voor de tragiek van het verleden dan voor de verrichte heldendaden. Wel blijven de auteurs van nu een moraal uitdragen, maar een andere dan de schrijvers van historische verhalen uit de vorige en het begin van de twintigste eeuw’ (Hofman, 1983). Enige aandacht voor de hier genoemde auteurs lijkt derhalve op zijn plaats. Willem Wilmink ( *Moord in het moeras*, 1979) en An Rutgers van der Loeff ( *De kinderkaravaan*, 1949) laat ik buiten beschouwing. Hun betekenis ligt eerder binnen andere genres.

De duidelijkste vertegenwoordiger van de nieuwe richting lijkt mij Miep Diekmann met haar *Marijn bij de lorredraaiers* (1965). Het door mij gehanteerde begrip ‘actuele relevantie’ is geheel en al op haar intenties van toepassing, Diekmanns voorwoord laat daar geen misverstand over bestaan; ‘Al is Marijn even oud als jullie (14-17 jaar in dit verhaal), hij leefde in een andere tijd, in de 17de eeuw. En al hebben mensen van alle volkeren bepaalde karakteristieken gemeen, er zíjn verschillen.

In de tijd van Marijn bijvoorbeeld werden de mensen niet oud. Iedere dag kon er een eind aan je leven komen door een verschrikkelijke epidemie, door oorlog, door honger, gebrek, door slavernij. De mensen en ook de kinderen dus moesten iedere dag véchten om in leven te blijven, en velen hielden die harde strijd om het bestaan maar enkele tientallen jaren vol. Daarom was iemand van 30 al “oud”. Daarom konden jonge van 15-18 jaar belangrijke functies bekleden, want dan waren ze immers al op de helft van hun leven! [...]

Mensen als Marijn en Oeba, die hun eigen hart en verstand volgden, hebben de stoot gegeven tot het afschaffen van de slavernij. Mensen, zoals Knikkertje, het slavinnetje, hebben geprobeerd te geloven in de goede wil van hun meesters en te vertrouwen in hun beloften, ook al kwamen ze meestal bedrogen uit. Is de slavernij nu zo belangrijk in onze tijd dat een schrijver er 20 jaar van zijn leven aan besteedt en nog eens 2 speciale studiejaren (zoals ik) om er achter te komen wat de achtergronden van de slavernij zijn? Hoe precies slaven en meesters tegenover elkaar stonden?

Het ís belangrijk, juist in onze tijd met zijn rassendiscriminatie. Om daar een eind aan te maken moet je allereerst weten hoe zo'n situatie gegroeid is en met welke verouderde opvattingen we vaak opgescheept zitten. [...]

Misschien lijkt de geschiedenis van Marijn, die als slavenarts zijn eiland Curaçao ontvlucht en ook zijn uitzichtloze liefde voor Knikkertje, zomaar een soms schokkend avonturenverhaal. Maar alle beschreven gebeurtenissen berusten op historische feiten, die ik in boeken en brieven van slavenartsen, zeelui en ontdekkings-

reizigers ben tegengekomen. Feiten, welke meer thuishoren in een roman voor volwassenen. Maar omdat het gaat om jullie leeftijdgenoten, die zulke moeilijke beslissingen moesten nemen, is het relaas over Marijn, Oeba en haar aanstaande man Floris, en Knikkertje toch meer een boek voor de oudere jeugd.'

Miep Diekmann is in dit boek niet in de goede bedoelingen blijven steken, zoals dat nog wel eens wil gebeuren bij andere schrijvers. Zij is ook de beste *schrijfster* onder de moderne auteurs van historische jeugdboeken, maar in de eerste plaats - en daar gaat het kinderen toch vooral om - is het inderdaad óók een spannend avonturen- en liefdesverhaal. Een samenvatting kan wellicht een indruk geven.

Op 20 oktober 1681 treft een orkaan Willemstad. De ouders van de hoofdpersonen Marijn en Oeba de By komen hierbij om het leven. Voor Marijn en Oeba verandert het leven op slag. Ze moeten volwassen worden. Voor Oeba houdt dit in dat ze samen met Aletta, haar oudste zus, Aletta's man Jan Frederik en hun 'boezem'slavin Knikkertje naar de slavenplantage Chinchoor zullen vertrekken. Marijn blijft in Willemstad en gaat in de leer bij heelmeester Schagen.

Na een paar maanden ziet Marijn kans weg te komen van Curaçao en moet daarbij Knikkertje, op wie hij verliefd is, achterlaten. Een onmogelijke liefde, want Knikkertje is zwart. Na zelf slaaf geweest te zijn op een afgelegen plantage komt Marijn terecht op een zogenaamde slavenhaler, een schip, als chirurgijn. In die functie belandt hij in Afrika, waar hij slaven moet keuren die voor de koop bestemd zijn. Als hij, na een jaar weg geweest te zijn, terugkeert op Curaçao, verneemt hij dat Knikkertje ontvoerd is en naar Berbice (Suriname) is verscheept, de vrees van iedere slaaf.

In de periode dat hij op Curaçao is, weet hij de problemen tussen Aletta en Oeba, die alle voortkomen uit Oeba's vrije houding tegenover de zwarten en in het bijzonder Knikkertje, tot een oplossing te brengen. De beide zussen worden weer met elkaar verzoend.

Met behulp van Floris Pletsz., de 'verloofde' van Oeba, lukt het Marijn naar Berbice te reizen. Onderweg waagt hij zijn leven om slaven te bevrijden uit een brandend schip. Met de paar geredde slaven komt ook de stuurman van het verbrande schip aan boord, Sneebel. In Berbice aangekomen weet Marijn Knikkertje op te sporen. Ze is er niet best aan toe en heeft een kind van haar meester, die haar eerst verkracht heeft. Dit en het feit dat de maatschappij een huwelijk tussen Marijn en Knikkertje nooit zal gedogen, maken het vrijwel onmogelijk uiting te geven aan de gevoelens voor elkaar.

Op de terugweg komt het bijna tot muiterij. Sneebel en zijn trawanten, die Knikkertje op hun beurt willen verkrachten - het is immers maar een zwarte-, dwingen haar hierdoor zelfmoord te plegen: ze springt overboord. Marijn, gewond, wordt met andere schepelingen in een roeibootje gezet. Ze bereiken een eiland en komen een tijd later aan boord van een schip terug op Curaçao.

Een minder begenadigd schrijver dan Miep Diekmann is Henk van Kerkwijk (1940). Ook hij heeft een aanzienlijk oeuvre op zijn naam staan. Van huis uit onderwijzer, koos hij uiteindelijk niet voor het onderwijs maar voor het schrijverschap. Hij begon, zoals wel meer jeugdboekenschrijvers (vergelijk Kuijer), met het schrijven van boeken voor volwassenen, waarin wat men zou kunnen noemen

een moderne problematiek centraal staat: de hoofdfiguren verkeren in een identiteitscrisis als gevolg van sociaal isolement, angsten en seksuele frustraties, die vaak veroorzaakt zijn door ongelukkige jeugdervaringen.

In schrille tegenstelling tot deze visie staat die van zijn jeugdboeken. De (optimistische) hoofdpersonen van tien à twaalf jaar kijken heel anders tegen het leven aan. Zij worden, zegt Verbeek (1985), slechts geplaagd door problemen van buitenaf, die gelukkig wel oplosbaar blijken. Of zijn fantasiekinderen zich nu bevinden in het verleden, of in het roerige Amsterdam, of in ongewisse science-fictionsituaties, steeds hebben ze te kampen met onbetrouwbare, vaak domme volwassenen, die hen bedreigen of wier problemen zij moeten oplossen.

Zijn belangrijkste historische jeugdboeken zijn *De ontvoering uit 'De Swaen'* (1967), *Komplot op volle zee* (1968) en *Meindert Swarteziel en het bloed van de duivel* (1973), zich alle afspelend in de zeventiende eeuw. Het ouwerwetse, traditionele eraan is, dat het toch in de eerste plaats spannende avonturenverhalen zijn met bekende ingrediënten als muiterij, zee- en struikrovers, heksenjacht en zwarte magie. Het moderne is hierin gelegen dat Van Kerkwijk via de keuze van zijn verhaalfiguren laat zien welke maatschappelijke wantoestanden er in het Nederland van de zeventiende eeuw heersten, onder andere als gevolg van de grote verschillen tussen arm en rijk en godsdiensttwisten.

Verbeek (1985) noemt *Komplot op zee* Van Kerkwijks best geslaagde historische roman, waarvan hij, om een beeld te geven, de volgende karakteristiek geeft: 'Aan het begin van de zeventiende eeuw beleven twee jongens, Isaac, de zoon van een rijke Amsterdamse reder van Portugees-Joodse afkomst, en Derck, de zoon van een arme Brabantse boer, een ruig zeemansavontuur op een reis naar Afrika. Samen verijdelen zij een komplot van muitende zeelui en ze lossen ook nog ver van huis een in Amsterdam gepleegde diefstal op. Het verhaal zit goed in elkaar, is met vaart geschreven en voorzien van veel historische informatie. Een belangrijk motief is de betrekkelijkheid van uiterlijke kenmerken.'

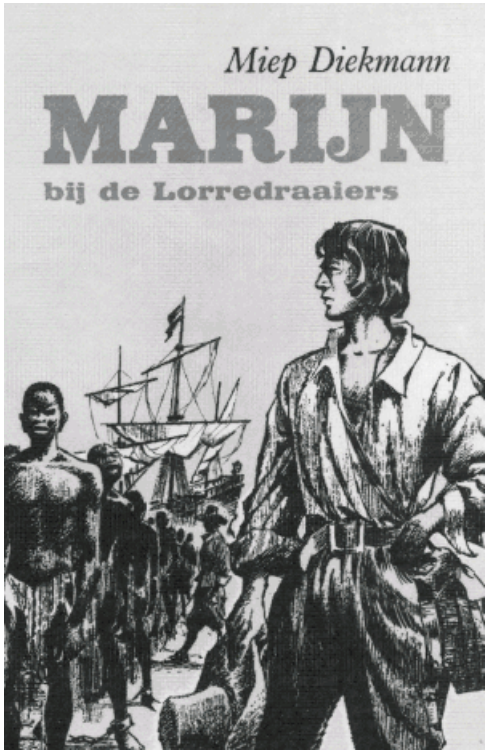
Ook Alet Schouten (1917) is vooral bekend vanwege haar historische verhalen. De historische achtergrond is bij haar echter van minder belang dan bij de genoemde auteurs, zoals ook blijkt uit de constatering van de Griffeljury (1971) met betrekking tot *De mare van de witte toren* (1970): 'Het verhaal is geplaatst in een gefingeerde historische periode, legt meer nadruk op de mythische verbeelding dan op het juiste weergeven van de historische feiten.' Haar positie als jeugd*literair* auteur is niet onomstreden, want in hetzelfde juryrapport wordt opgemerkt dat taal en stijl geenszins literair te noemen zijn. Als een soort goedmakertje wordt er dan nog aan toegevoegd: '... maar met weinig middelen wordt een verstaanbaarheid bereikt welke zowel humoristisch als ernstig de wonderlijke gebeurtenissen keurig verbeeldt.'

Ik meen te kunnen volstaan met enkele algemene opmerkingen, opgetekend uit de mond van haar pleitbezorger Vos (1984), die een aardig overzicht geeft van de aard en inhoud van haar werk: '...drie periodes hebben haar bijzondere belangstelling: Europa tot ongeveer het jaar 1000, de zeventiende eeuw [bij wie komen we die niet tegen? H.B.] en de tweede helft van de negentiende eeuw. Haar vroegere werk speelt zich vooral af in de tijd waarover weinig geschreven bronnen bestaan.

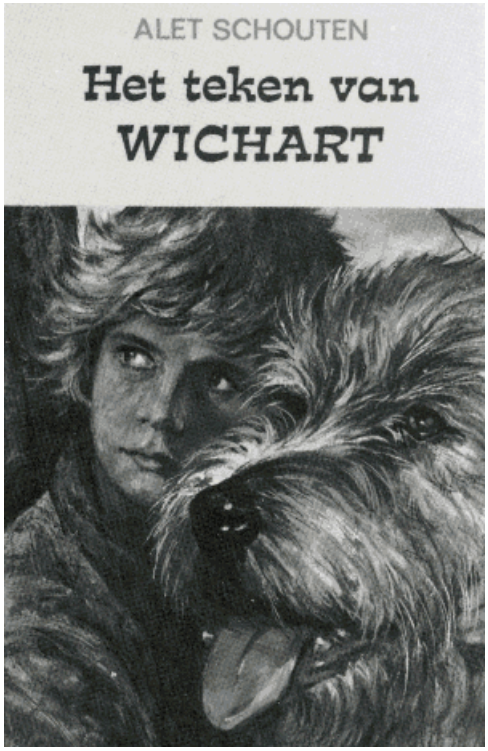
[...] De keuze voor die wat mistige tijd wordt waarschijnlijk mede veroorzaakt door haar belangstelling voor mythen en sagen. Geloof en bijgeloof spelen hierdoor in deze boeken een belangrijke rol. [...] Het feit dat over de vroege periode van onze historie weinig bronnen bestaan, maakt dat Alet Schouten deze periode moet verbeelden, waarbij zij gebruik maakt van een aantal vaste punten: historische feiten zoals het bestaan van Dorestad ( *Het teken van Wichart*, 1969) en het optreden van de Friese koning Radboud ( *Het vege kolkje*, 1976). In *Het pad van de wildeman* (1980) wordt dit vaste punt gevormd door de schat die in een prehistorisch graf bij het Franse dorpje Vix is gevonden.' In de boeken over de negentiende eeuw schenkt zij aandacht aan de sociale omstandigheden, waarin veel mensen toen moesten leven - en in dit opzicht kan zij dus wel weer een echte 'moderne' genoemd worden. In *De tinnen huzaar* (1975) bij voorbeeld schetst zij de sociale verschillen tussen de zoon van een fabrieksarbeider en de zoon van een koetsier, al acht Vos (1984) het waarschijnlijk dat de lezer eerder benieuwd is naar de afloop van het verhaal dan naar de oplossing van het sociale conflict.

Tonny Vos-Dahmen von Buchholz (1923) is de enige auteur die vrijwel uitsluitend historische jeugdboeken heeft geschreven. Haar achtergrond (amateur-archeologe) zal er wel toe bijgedragen hebben dat haar werk een nogal didactische inslag heeft - een 'Andriessen'-opvolgster dus. Dat de feiten kloppen lijkt vaak belangrijker dan het verhaal. Dit is in sterke mate het geval in het eerste deel van de Vikingen-trilogie, *De Wiking van Walacra* (1971). Dit verhaal is doordrenkt van gegevens over materialen, woningcultuur, godsdienst en levenswijze van een zeekustvolk uit de negentiende eeuw. Een kaartje van de streek en een naamregister dragen er verder toe bij het leerrijke en informatieve te intensiveren. Sommige passages lijken zo uit een gewoon geschiedenis(leer)boek te komen: 'Kooplieden uit verre landen deden Walacra aan en brachten er hun goederen. Langs de Rijn werden metalen en wijn aangevoerd. Uit Engeland kwam koper, tin en ijzer. Handelaars uit het hoge noorden voerden pelswerk aan. Een Friese koopman bracht aardewerk uit Vechten en uit Keulen kwamen prachtige zwaarden, waarvoor graaf Godebert veel belangstelling had...' Op deze wijze wordt men er voortdurend met de neus op gedrukt met een (verantwoord) historisch verhaal van doen te hebben. In de twee andere delen, *Arenden vliegen alleen* (1974) en *De nieuwe vrijheid* (1977) slaagt Vos erin dit bezwaar enigermate weg te nemen, getuige ook het feit dat het tweede deel bekroond werd door een (Leidse) kinderjury, al blijft de stijl van Vos wat aan de 'leerboekerige' kant: 'De man kwam naar Walacra in het kader van een grootscheeps verdedigingsplan dat keizer Karel langs alle kusten van zijn geweldige rijk ten uitvoer wilde laten brengen.' In 'leerzaam' opzicht is het belangrijkste dat zij een nieuw beeld verschaft van de tijd van de Noormannen. Haar boeken laten volgens Vos/Meijer (1985) zien dat wij door het oude geschiedenisonderwijs een vertekend beeld hebben gekregen van deze periode. Het woord 'vikingen' pleegt immers vrijwel uitsluitend associaties op te roepen in negatieve zin: brandstichters, moordenaars en plunderaars. Door haar grondige documentatie weet Vos dit beeld op zijn minst te nuanceren.

Heel dikwijls blijken archeologische vondsten of ervaringen de basis voor haar verhalen. Dat was reeds het geval bij haar eerste historische werk *Divico* (1964), dat




[7] *Dit omslag van een modern jeugdboek laat er geen misverstand over bestaan hos de machtsverhoudingen liggen. Omslagillustratie van Dick de Wilde*.




[8] *De jongen Hari, als baby van zijn moeder geroofd en als slaaf opgegroeid aan het hof van de Saksenkoning in Wales, vlucht samen met de hond Lufra naar Dorestad in de Lage Landen. Omslagillustratie van Rien Poortvliet voor* Het teken van Wichart *van Alet Schouten*.

gebaseerd is op de archeologische vondsten dicht bij haar woonplaats Vlissingen. Het blijkt ook bij twee recentere boeken, *Van rendierjager tot roofridder* (1983) en *Het monster van de vuurmijn* (1984). In het voorwoord van het eerste boek, vijftien verhalen over beroemde archeologische vondsten en wat daarmee gebeurd had kúnnen zijn, geeft de schrijfster aan hoe dergelijke vondsten haar inspiratiebron vormen: 'Als ik een voorwerp in handen houd, dat na honderden of zelfs na duizenden jaren uit de grond komt, zie ik het met de ogen van de fantasie, daarvoor ben ik schrijfster. Er gebeurt iets met dat voorwerp. De mensen die het in lang vervlogen tijden hebben gemaakt, ermee hebben gewerkt, komen tot leven. Ik zie wat er met dit voorwerp gebeurd zou kunnen zijn.' (Geciteerd naar Vos/Meijer, 1985.)

De ongekroonde koningin van het genre is toch Thea Beckman (1923), die haar grootste successen inderdaad heeft behaald met haar historische jeugdboeken, vooral met het hier reeds besproken *Kruistocht in spijkerbroek*. Het meeste succes, maar ook de meeste kritiek, vooral van de zijde van de ('volwassen') critici - men vergelijke de kritiek van Fens hiervoor. Ik volg Verbeek (1982) in zijn beschrijving van de receptie van Beckmans historische jeugdromans. Over het algemeen werd er door lezers en critici positief gereageerd, hetgeen mag blijken uit de vele enthousiaste recensies, de Griffels en bekroningen door kinderjury's. Men waardeert vooral drie aspecten: (1) de verhalen zijn spannend verteld; (2) de verhaalfiguren bieden de mogelijkheid tot identificatie; (3) de inhoud is leerzaam, informatief.

Enkele recensenten zijn minder enthousiast, wat vooral te herleiden is tot het meten met op volwassen literatuur toegepaste *literaire* maatstaven. Men vergelijkt bij voorbeeld Beckmans historische romans met die van Vestdijk en Hella Haasse en een dergelijke vergelijking valt onvermijdelijk in het nadeel uit van eerstgenoemde. Zoals in de inleiding van deze paragraaf reeds werd aangegeven, wordt haar werk dan tot de lectuur, de triviaalliteratuur gerekend. In tegenstelling tot bovengenoemde pluspunten worden juist bekritiseerd: (1) haar stijl (clichématige (vergelijk Fens), onhandige woordkeuze); (2) haar verhaalfiguren (die missen psychologische diepgang); (3) de manier waarop Beckman de informatie doseert (ze wil te veel expliciet vertellen; ze beheerst de techniek niet de informatie ongemerkt, op natuurlijke wijze in het verhaal te verwerken). Ook uit literatuursociologische hoek komen bezwaren: zij zou met haar historische romans de lezer slechts de gelegenheid bieden aan de werkelijkheid te ontsnappen in een droomwereld in plaats van een kritische leeshouding van hem te vragen. Kortom: ook deze kritiek verwijst haar naar de lectuur.

Beckman acht zulke kritiek onrechtvaardig: men mag in haar visie jeugdliteratuur niet met dezelfde criteria te lijf gaan als de literatuur voor volwassenen, het zijn onvergelijkbare grootheden.

Genoemde kritiek heeft zich vooral toegespitst op *Kruistocht in spijkerbroek*; over haar latere boeken oordeelt men over het algemeen iets milder, al blijft vooral haar stijl, ook bij de jeugdliteraire critici, mikpunt van kritiek.

Naast haar meest bekroonde boek heeft haar trilogie over de Honderdjarige Oorlog in Frankrijk het meeste succes: *Geef me de ruimte* (1976), *Triomf van de*

*verschroeide aarde* (1977) en *Het rad van fortuin* (1978). De inhoud van deze trilogie laat zien dat Beckman grotendeels beantwoordt aan de hiervoorgenoemde criteria voor een goed 'modern' jeugdverhaal.

In het eerste boek is de vijftienjarige Marije de hoofdpersoon. Voornamelijk uit haar gezichtspunt (en dat van de alwetende verteller; bij Beckman is bijna altijd óók sprake van een alwetende verteller, al was het alleen maar om de benodigde historische informatie te geven) wordt het verhaal verteld. Zij vlucht wegens onenigheid met haar ouders uit Vlaanderen naar Frankrijk en belandt zo midden in de gevechten tussen de Engelse en Franse legers. Ze raakt bevriend met een troubadour, een jongleur en Matthis. Samen reizen ze door het geteisterde Frankrijk.

Het tweede boek is politieker van aard. Nu is de inmiddels zestienjarige Matthis de hoofdpersoon. Hij moet namens de Franse legeraanvoerder Bertrand de Guesclin naar Parijs om geld te halen voor het verzet tegen de Engelsen. In Parijs wordt hij geconfronteerd met de eerste burgerlijke revolutie. Het boek eindigt met een geweldige orkaan die het Engelse leger vernietigt.

Het derde boek kent niet één duidelijke hoofdpersoon, lijkt ook minder hecht van structuur. Meer dan in de eerste twee delen is er sprake van vele amoureuze ontwikkelingen, oorlogsstrategieën en veldtochten en een (een bekende fout in dit soort werken) overvloed van informatie.

Naar eigen zeggen heeft Beckman met deze drie romans het mondig worden van het gewone volk, de geboorte van de revolutie tegen de hoge heren naar voren willen brengen. Daarnaast - en dat komt men ook tegen in haar latere werk ( *Hasse Simonsdochter*) - vormt het mondig worden van de vrouw in een wereld die door mannen wordt beheerst, een belangrijk motief. Aangenomen mag worden, dat de trilogie juist door de identificatiemogelijkheid zo geliefd is: kinderen van twaalf tot veertien jaar zouden ook graag als troubadour door Frankrijk zwerven, al zou men in dit geval misschien beter van projectie kunnen spreken. Literatuursociologisch georiënteerde critici meenden overigens enige afbreuk te kunnen doen aan Beckmans 'revolutionaire' claim: zij betwijfelen of er wel één centraal thema in de trilogie aanwezig is en bovendien vragen zij zich af of het 'gewone volk' wel mondig wordt, in hun visie is er eerder sprake van de 'gegoede burgerij'.

Beckman blijft toch vooral de auteur van historische jeugdboeken - zij publiceerde nog *De stad in de storm* (1979), *De Gouden Dolk* (1982) en *De val van de Vredenborch* (1988) -, al heeft ze zich ook niet zonder succes met andere genres beziggehouden.

In het voorgaande is nauwelijks aandacht besteed aan de eventuele pedagogische of didactische waarde van dit onverwoestbare genre, het betreft hier immers eerst en vooral een beschrijving van een literaire traditie. Dat neemt natuurlijk niet weg dat juist dit genre veelal ontstaan is vanuit een dergelijke invalshoek; de grote hoeveelheid schrijvende onderwijzers spreekt in dit opzicht boekdelen. Het is dan ook niet toevallig dat Lea Dasberg in *Het kinderboek als opvoeder: Twee eeuwen pedagogische normen en waarden in het historische kinderboek in Nederland*, dit soort werken het aangewezen genre achtte om onderzoek naar te verrichten. Een van haar overwegingen lijkt me een passend besluit voor deze paragraaf: 'De zesde

overweging [...] was dat het historische kinderboek het meest direct duidelijk kan maken dat in kinderboeken een 4de opvoedingsmilieu besloten ligt. Het historische kinderboek heeft meer mogelijkheden dan welk ander genre ook kinderen te confronteren met en aan het denken zetten over zaken en problemen en toestanden, waarmee ze via de drie andere opvoedingsmilieus - gezin, school en peergroep - niet in aanraking komen. Wel hebben we gezegd dat de school via geschiedenis- en aardrijkskundeles het kind in kennis brengt met andere tijden en andere volkeren, maar kennis nemen van is iets anders dan meeleven met, inleven in. Het fictieve ontspanningsboek maakt het de lezer mogelijk de vernederingen van Spartacus, de tweestrijd van een Hugenoot, de voldoening van Madame Curie, de verscheurdheid van een Surinaamse Nederlander bij het onafhankelijk worden van Suriname tussen zijn vaderland en zijn moederland, als persoonlijke ervaringen te beleven en tot een stukje levenswijsheid te verwerken. Het historische jeugdboek is bij uitstek grensverleggend, en, zoals we reeds eerder hebben betoogd, is dat volgens ons van grote pedagogische waarde' (Dasberg, 1981). Al kan ik me niet aan de indruk onttrekken dat deze overweging toch vooral een *moderne* zienswijze is.

## Heldhaftig en vastberaden - *Het avonturenboek*

MEN KAN ZICH AFVRAGEN of avonturenverhalen thuishoren in een literatuurgeschiedenis als deze. Nog sterker dan bij het historische jeugdboek dringt zich de vraag op of dit genre niet bij uitstek een triviaal genre is en derhalve niet waard om genoemd te worden, al ben ik me ervan bewust dat de kwestie van het onderscheid tussen literatuur en lectuur binnen het domein van de jeugdliteratuur gecompliceerder ligt dan bij literatuur voor volwassenen. Het is immers zo dat veel volwassen beoordelaars nogal wat kinder- en jeugdboeken als triviaal bestempelen, en dan vooral op grond van taal- en structuurelementen. Inderdaad is met behulp van romantheoretische begrippen als 'perspectief', 'tijd', 'ruimte', 'figuren' betrekkelijk gemakkelijk aan te tonen dat in jeugdliteraire teksten dit soort categorieën in hun eenvoudigste vorm verschijnen. Maar hoe rigide moet en kan men dit onderscheid hanteren, als het om jeugdboeken gaat? Aan de andere kant kan men zeggen dat de moeilijkheidsgraad van teksten, als criterium, ook weer de nodige problemen met zich mee brengt. Enerzijds bestaan er, vooral recente, jeugdliteraire teksten, die in structureel opzicht tamelijk complex zijn - er kan gedacht worden aan *Krabat* (Otfried Preussler) of *De dagen van olim* ( Miep Diekmann) -, anderzijds is dat criterium van de moeilijkheidsgraad weinig exact. Er bestaat immers literatuur voor volwassenen die voor de jeugd 'leesbaar' is ( Carmiggelt, Bomans, Biesheuvel, Mensje van Keulen), terwijl er daartegenover teksten bestaan die weliswaar voor volwassenen bestemd zijn, doch ook door hen te moeilijk worden bevonden ( Ivo Michiels, Jacq Firmin Vogelaar). In dit soort tegenspraken kan men verzeild raken, wanneer uitsluitend de moeilijkheidsgraad van teksten als uitgangspunt genomen wordt.

Ook in pedagogisch-didactisch opzicht - als het om jeugdliteratuur gaat is deze zienswijze onvermijdelijk, dáárom is het ook een literaire variant - speelt de kwestie van literatuur versus lectuur een niet onaanzienlijke rol. Vooral stripverhalen, detectives én avonturenverhalen worden door volwassenen al snel als 'leesvoer', 'clichéliteratuur' of met andere benamingen van een zelfde negatieve gevoelswaarde aangeduid.

Nu is de veroordeling van dit soort lectuur binnen het gebied van de jeugdliteratuur niet van recente datum. Aan het einde van de vorige eeuw hield Wolgast (1896) reeds een vurig pleidooi voor kwaliteit met zijn betoog over *Das Elend unserer Jungendliteratur*. In Nederland waarschuwden in het begin van de twintigste eeuw Van Hichtum, Stamperius en Gerhard tegen wat zij noemden 'sensatie-literatuur', omdat ze van mening waren dat dit soort teksten de jeugdige lezer ongeschikt zou maken voor het lezen van goede (= literair en pedagogisch verantwoorde) boeken. Zeer bekend is de in de jaren vijftig woedende hetze tegen strips, met het werk van Wertham (1954), *Seduction of the innocent*, als belangrijkste exponent daarvan; hij veroordeelde vooral (seks en) geweld in deze tekstsoort, die hij verantwoordelijk achtte voor de door hem geconstateerde morele aftakeling van de jeugd. Als kenmerken van 'Schundliteratuur' gelden het clichématige karakter van de verbeelde werkelijkheid, de zwart-wittekening van de personages (stereotypering), een gebrek aan consistentie en waarschijnlijkheid in de 'plot', een sterke voorkeur voor sensatie. Men komt, net als in de lectuur voor volwassenen overigens, steeds hetzelfde verhaalverloop tegen: inleiding-verwikkeling-gelukkige afloop, waarbij de verwikkeling veelal uitsluitend tot doel heeft de spanning te verhogen. Welke personages de handeling dragen, doet er nauwelijks iets toe, de afloop staat vast, er is geen open einde, er is nauwelijks plaats voor verrassingen. Kruithof (1974) geeft dit schrijfprocédé een illustratieve afkorting mee: DGAV (De Gelukkige Afloop Vertragen). Vooral in series - ik kom er nog over te spreken - als *Arendsoog, De kameleon, Inspecteur Arglistig* vindt men deze kenmerken terug. En de herhaling daarvan is kennelijk een van de belangrijkste factoren voor het formidabele succes van dit soort series.

Ghesquiere (1986[2]) duidt het succes van reeksen als de genoemde vooral in psychologische zin. Ze bieden projectie- en compensatiemogelijkheden, 'De Vijf' of de jongens uit *De Kameleon* slagen waar anderen, meestal volwassenen, mislukken. Ook de volgende verklaring is (ontwikkelings)psychologisch van aard. Doordat elk avonturenverhaal in feite hetzelfde verhaal (DGAV) vertelt, krijgen kinderen sneller vat op het geheel en genieten ze er meer van: het lezen van gelijksoortige teksten geeft, zo is de gedachte, de jeugdige lezer de illusie dat hij in staat is een tekst met succes te recipiëren, met andere woorden dat hij over leesvaardigheid beschikt. Dezelfde Ghesquiere geeft daarom het lezen van series een plaats in de leesontwikkeling van het kind: 'Als we ermee rekening houden dat kinderen bij de evaluatie van teksten hun vroegere leeservaring niet echt benutten en nog niet over een overkoepelende structuur beschikken, dan hoeft het ons niet te verwonderen dat het serielezen voor de meeste kinderen een vast stadium vormt in de leesontwikkeling. Gelijksoortige teksten lijken haast een noodzaak voor het verwerven van inzicht in tekststructuren en -strategieën.'

In het voorgaande is nogal de nadruk gelegd op de tegenstanders van avonturenverhalen, vooral in pedagogische zin. Inderdaad is het zo dat iemand als Stamperius boeken van Gustave Aimard (1818-1883, auteur van veel gelezen Indianenverhalen) beschouwde als ware sensatieromans voor de jeugd. Het verbaast hem dat ouders en onderwijzers hun kinderen Indianenboeken van Aimard in handen konden geven: ‘Want of men ontkent den invloed op de zedelijke vorming van het kind - en 't zou een stout beweren zijn dit te doen - óf men moet toegeven, dat die bloederige, de fantasie in hooge mate prikkelende Indianenverhalen, waarin een moord, zoo 't slechts een roodhuid geldt, niet geteld, ja zelfs toegejuicht wordt, allesbehalve geschikt zijn om edele gezindheid te wekken en gezonde begrippen van naastenliefde en verdraagzaamheid aan te kweken’ (Stamperius, 1910). Ook *Met een kwartje de wereld rond* van Paul d'Ivoi (1856-1915, auteur van reisverhalen), zegt hij, lezen kinderen alleen om de avonturen. Dezelfde Aimard moet het ook ontgelden bij Gerhard; diens boeken acht hij verderfelijk voor kinderen: ‘Deze wereld van bandieten, zeeschuimers is [...] niet een wereld, waarin men de jeugd brengen mag, en daarom moet Aimard [...] ook uit de kinderbibliotheek verdwijnen’ (Gerhard, 1905).

Daar staan echter getuigenissen van tijdgenoten tegenover. Zo oordeelt Cornelis Veth buitengewoon mild over de boeken van Aimard, die hij ‘niet gansch onstichtelijk’ noemt; de liefde voor de natuur, voor vreemde volkeren en voor de vrijheid weegt ruimschoots op tegen ‘het beetje bloeddorst’ en ‘de vele onzin’ (Veth, 1912). Theo Thijssen gaat nog veel verder in zijn tijdschrijft *De Nieuwe School*: ‘Erger nog, ik heb de stellige overtuiging, dat die heerlijke boeken van Aimard machtig veel hebben bijgedragen tot mijn geestelijke groei; ik weet zeker, dat ik veel minner soort mens geweest zou zijn, als Aimard niet had meegedaan aan m'n opvoeding. En als het waar is, dat de tegenwoordige jeugd als gevolg van kwasi-pedagogische kletscampagnes tegen de avonturenboeken, minder Aimard en minder Marryat [Captain Marryat, 1792-1848, auteur van spannende zee-avonturenverhalen] [...] te lezen krijgt dan vroeger, dan beweer ik, dat ie bij ons vergeleken, *heel wat te kort komt*.’ (Geciteerd naar De Vries, 1989).

Jaren later houdt Godfried Bomans soortgelijke betogen, en, al zijn zijn voorbeelden andere auteurs (James Fenimore Cooper, Karl May), het gaat in wezen om hetzelfde. De avonturenroman dankt in Bomans' visie zijn succes aan het feit dat de hoofdpersoon een held is, met wie de lezer zich nu eenmaal graag identificeert. Het thema is altijd: de held die wint. Hij legt, net als Blokker (1974), maar dan in positieve zin, verband met de ‘grote’ literatuur: of de held nu Odysseus heet of Buffalo Bill, Aeneas of Sherlock Holmes, dat doet niet terzake. Waar het om gaat, is dat hij alle gevaren trotseert en eindigt als overwinnaar. Volgens Bomans is er maar één manier om minderwaardige avonturenverhalen - hij doelt dan op kioskromans als *Lord Lister* en *Dick Bos* - te bestrijden: met goede avonturenverhalen. Daarom moet men kinderen het werk van, en daar verschijnen ze weer, Karl May, James Fenimore Cooper en Paul d'Ivoi in handen geven. Het is onzin om te denken dat men hun ooit zou kunnen verbieden avonturenverhalen te lezen en er is ook niets op tegen: ‘Nog nooit is er een jongen gesignaleerd, die zijn vriendinnetje op een spoorrail vastbond en met een mes doorstak, omdat hij dat

[9] *De beroving van de postkoets. De wetten van het genre schrijven het voor. Omslagillustratie van J. Huizinga*.

[10] *Raadsels zijn er om door Pim Pandoer opgelost te worden. Omslagillustratie Frans Lammers*.

ergens in een Indianenverhaal gelezen had. Een jongen die dat doet, is niet wijs. Een andere verklaring is er niet' ( Bomans, 1948).

Opvallend is dat geen van de geciteerde auteurs in zijn voorbeelden refereert aan al of niet jeugdliteraire geschriften - want de schrijvers die genoemd worden, schreven niet primair voor kinderen - van Nederlandse makelij. Slaat men de beide deeltjes *Dát was nog eens lezen!* op, dan doet zich daar (bijna) hetzelfde verschijnsel voor. Geert van Beek adoreert Winnetou; A. den Doolaard spreekt over legendarische Indianenbevechters als Old Shatterhand en Old Firehand; Rinus Ferdinandusse treurt nu nog om Winnetous dood; ook Han G. Hoekstra las natuurlijk alle Karl Mays en noemt eveneens Aimard; en zelfs een vrouwelijk auteur als An Rutgers van der Loeff wilde niets liever dan Winnetous sporen drukken; J.C. van Schagen vermeldt het zo langzamerhand bijna bekende rijtje, Karl May, Gustave Aimard en Paul d'Ivoi; Bob den Uyl kon niet loskomen van Dumas' *De drie musketiers*; Adriaan van der Veen las en herlas alles van Karl May en vermeed *De dood van Winnetou*, voor hem mócht Winnetou niet dood, maar vond ook de werken van Paul d'Ivoi en Captain Marryat opwindende lectuur; *Winnetou en de zeerovers* acht Leo Vroman het schitterendste boek uit zijn jeugd; Hans Berghuis wijdt een gedicht aan Winnetou en Karl May blijkt voor F. van den Bosch vooral een magistraal verteller te zijn; Rein Bloem bewierookt Steubens Tecumseh ('de Bergleeuw' voor insiders).

Er zijn slechts twee auteurs die jeugdliteraire voorbeelden uit de Nederlandse literatuur casu quo lectuur noemen. T. van Deel, maar in feite in negatieve zin, want hij zet ze af tegen voor hem belangrijkere verhalen van W.G. van de Hulst: 'Op dit ogenblik zijn al deze verhalen niet meer zo wérkelijk als toen. Maar ze blijven toch iets zeggen dat voor mij belangrijker is dan alle Bob Eversen, Arendsogen en dierenverhalen uit de wildernis die daarna kwamen.' (*Dát was nog eens lezen!*, 1972.) De tweede is Wiel Kusters, die in een ietwat ironisch getoonzette beschouwing zijn jeugdliefde voor Arendsoog (*De bende van de blauwe bergen*) belijdt (*Dát was nog eens lezen! 2*, 1987).

Wat staat mij, met deze gegevens als achtergrond, nu te doen? Valt er eigenlijk wel iets te behandelen, literair-historisch gesproken? Kennelijk is het zo dat Nederlandse jeugdboekenauteurs, als ze al avonturenverhalen schreven, toch liever *historische* avonturen beschreven (zie p. 268). Deze omstandigheid heeft er ook toe geleid dat hierna een subgenre van het avonturenverhaal (of van het historische verhaal, het hangt er maar van af waar men de nadruk op legt), het oorlogsboek, behandeld zal worden vanuit dezelfde visie als bij het historische jeugdboek ('avonturen' versus 'actuele relevantie'). Maar voordat daartoe overgegaan wordt, iets anders. Ik kan er niet omheen, al was het alleen maar vanwege uitspraken als die van Thijssen en Bomans, enige aandacht te besteden aan avonturenboeken in de meer strikte zin van het woord, en onvermijdelijk komt men dan uit bij series, teksten die als *triviaal* bestempeld worden dus. Als een soort exemplum van het genus zal ik één serie betrekkelijk uitputtend bespreken. De keuze is daarbij gevallen op de Bob Evers-serie van Willy van der Heide. Om een aantal redenen. In de eerste plaats nemen *detective*-verhalen een belangrijke plaats in in - laten we

[11] *Tegenwind ontmoet de Kameleon zelden. Bandtekening van Gerard van Straaten*.

het zo maar noemen - de ontspanningslectuur (men kan denken aan *De Kameleon, De Diskus, Inspecteur Arglistig, Commissaris Achterberg* (alle bij Kluitman uitgegeven), *Bas Banning, Pim Pandoer*, en eigenlijk ook *Arendsoog*). In de tweede plaats is het bij de Bob Evers-serie mogelijk iets van een historische dimensie in te bouwen. De reeks is immers een met name in de jaren vijftig en zestig populaire jeugddetectiveserie en daardoor geschikt als exemplum, door zijn toenmalige populariteit en door het feit dat hij is afgerond, er komen geen nieuwe delen meer uit. In de derde plaats is er bij mijn weten nog nauwelijks aandacht aan besteed, al geldt dit wellicht voor meer van de hierboven genoemde reeksen (vergelijk Wijma, 1976).

Net als in vroeger tijden blijken in de weinige - symptomatisch voor dit soort geschriften - contemporaine besprekingen van de delen van de serie de meningen nogal verdeeld over de inhoudelijke en pedagogische kwaliteiten ervan. Bij opvoeders is duidelijk de angst aanwezig dat de negatieve invloed van een hele serie avonturenboeken op de jeugd wel eens groot zou kunnen zijn, veel groter dan bij één enkel avonturenboek: ‘Geld, avontuur, toeval en branie zijn ook hier uit voorraad leverbaar. De schurken worden deskundig ontmaskerd en de ondeugd hevig aan de kaak gesteld. Het ziet er dus best wel pedagogisch uit en in één boek kan het ook best, maar vermenigvuldigd met 30 doet het je je hart toch vasthouden voor Bob, Jan en Arie en... hun enthousiaste lezers.’ (Uit een bespreking van het dertigste Bob Evers-boek, *Heibel in Honoloeloe, Idilgids* oktober 1960.)

Zoals gezegd is de oogst aan receptiegegevens betrekkelijk mager. Periodieken als de *Idilgids* en *Ons eigen blad* besteedden aandacht aan de serie, maar ook enkele dag- en weekbladen als de NRC, *Nieuwsblad van het Noorden* en *Vrij Nederland* maken melding van het verschijnen van nieuwe delen. Zoals te verwachten viel, lopen de meningen nogal uiteen. Sommige recensenten zijn mild negatief, bij voorbeeld die van de *Provinciale Overijselse en Zwolse Courant* (17-12-1954), die bij het verschijnen van het vijftiende en zestiende deel verzucht: ‘Ook nu weer vergast de auteur zijn jeugdige lezers op tal van avonturen, hij weet steeds weer voor afwisseling en meestentijds ongevaarlijke sensatie te zorgen en toch bezorgen deze boeken ons heimwee naar de successen van een vorige periode, naar dat prachtige *De Scheepsjongens van Bontekoe*. [...] Die boeken hadden sfeer, de lezer werd opgenomen in het verhaal, de jeugdige hoofdpersonen waren jongens van vlees en bloed.’ Dat de *Idilgids* er niet veel van moet hebben, spreekt vanzelf. Over *Een meesterstunt in Mexico* meldt zij: ‘Weer een gooi- en smijtboek uit de Bob Evers-serie. [...] Er wordt aan één stuk door in gerevolverd, met dynamiet gesmeten, ontvoerd, gedood en allerlei ander akelig opwindend werk gedaan en soms op de meest sinistere manier gesproken over dood, electrische stoel, enz. Een beeldverhaal kan er verfrissend bij zijn!’ (november 1955). Maar ook *Vrij Nederland* (17-7-1954) schrijft in soortgelijke termen over enkele deeltjes, slotformuleringen als in het volgende citaat zouden in jeugdboekenrecensies (in *De Blauw Geruite Kiel*) van nu ondenkbaar zijn: ‘ Willy van der Heide schrijft zijn jongensboeken [...] aan de lopende band. En ze worden aan de lopende band gedrukt en herdrukt ook! Waarom? We hebben ook in de drie pas verschenen delen, *Een motorboot voor een drijvend flesje, Een klopjacht op een kapitein, Kabaal om een varkensleren koffer*, alleen maar lach-of-ik-schiet geestigheden gevonden en kunnen, bij alle verbazing voor

de vindingrijkheid van de schrijver, zijn boeken vol gebral en kwasi-flinkheid onmogelijk aanbevelen.'

Pedagogische bezwaren voeren nog steeds de boventoon, net als vroeger: 'De ongemanierde ruwheid die uit deze serieverhalen spreekt, de leugens, die als "smoesjes" zo vanzelfsprekend worden gevonden, het altijd maar weer neerrammeien van tegenstanders met revolverbutts, het aspect van Amerika op zijn slechtst... dit alles maakt ze onbruikbaar voor onze jeugd.' (*Idilgids*, januari/februari 1958.)

Maar het *Nieuwblad van het Noorden* (12-8-1961) ziet wel wat in de reeks. Over *Heibel in Honoloeloe* schrijft de recensent: 'Ook dit nieuwe boek is humoristisch geschreven, het is spannend en avontuurlijk, kortom kostelijke lectuur voor jong en oud.' En ook een eerbiedwaardig dagblad als *Het Vaderland* (26-11-1955) laat zich in lovende zin uit over de serie (naar aanleiding van *Vreemd krakeel in Californië*): 'Voor oudere jongens een interessant boek, het verhaal is vlot geschreven en bevat alle elementen die nodig zijn om te boeien.'

Bijna alle recensenten - ook de negatieve - erkennen de schrijverskwaliteiten van Van der Heide. De NRC (8-6-1955): 'Handig is Van der Heide, schrijven kan hij ook, en hij weet van dingen die jongens interesseren.' Zelfs de *Idilgids* (oktober 1961) vindt dat 'het boek veel positiefs te bieden [heeft]: scherpe waarneming van alledaagse eigenaardigheden; summiere en rake karaktertekening; goede taalvoering en vooral een frisse dialoog, op het filmische af'.

Het is duidelijk, de opvoeders uit de jaren vijftig en zestig waren het over het algemeen met elkaar eens: de boeken waren voor jongens heel aantrekkelijk - over meisjes wordt bij dit genre zelden of nooit gesproken - maar (daarom?) pedagogisch niet verantwoord door de ruwheid, leugenachtigheid en het geweld dat erin werd gepresenteerd als hoorde het bij het dagelijks leven. De boekjes werden echter, zoals dat bijna bij elke serie gaat, door de jeugd verslonden en beleefden herdruk op herdruk.

In 1975 blijkt de (dan reeds volwassen) journalist Henk Bergman zich nog steeds in de ban van Willy van der Heide te bevinden: 'Willy van der Heide. De man die mij zoveel onvergetelijke uren had bezorgd met zijn verhalen over Arie Roos, Jan Prins en Bob Evers. De man die er voor gezorgd had dat ziek-zijn ook altijd zijn plezierige kanten had, want dan was het zo lekker om weer over Arie Roos te lezen (*lekker Roossen* noemden we dat).' (*Vrij Nederland*, 16-8-1975.) Hij probeert ook een verklaring te vinden voor de attractiviteit van de serie: 'Wat maakt de Arie Roos-boeken nou zo aantrekkelijk? De meest simpele (en niet de slechtste) verklaring lijkt me dat ze gewoon leuk, spannend en goed geschreven zijn. De uit den treure herhaalde grappen over Arie's uiterlijk en Jan's zuinigheid vervelen eigenlijk nooit; in elk avontuur zijn er steeds wisselende kansen en het geheel wordt opgediend met een ondertoon van nonchalance, die het lezen er nog plezieriger op maakt.' Bergman waagt zich ook aan een historische verklaring: 'Toch is er misschien nog een andere reden, namelijk dat de boeken geschreven zijn dwars tegen alle pedagogische principes van de jaren vijftig in.' Het is aardig om te lezen dat Bergman, in 1975, een andere tijd met andere opvoedingsidealen, wel ziet waar de problemen van de opvoeders anno 1975 met de serie in gelegen

zullen zijn. In de bezwaren van recensenten uit de jaren vijftig en zestig wordt met geen woord gerept over stereotypering van bepaalde groepen. Bergman: 'Belgen, vrouwen en negers behoren niet tot de slimsten der aarde. Willy van der Heide lijkt vooral geen negervriend. Onze zwarte broeders worden regelmatig aangeduid als aapmens of chimpansee. In de eerste drukken van *Drie jongens op een onbewoond eiland* komt zelfs de term *nikkers* voor, maar die is in latere drukken vervangen door *wilden*.' Geen bezwaar voor Bergman, want hij sluit zijn artikel af met de geruststellende mededeling dat hij er geen haat tegen Belgen, vrouwen en negers aan heeft overgehouden.

Dan nu de boeken zelf. Enkele feitelijke gegevens. Willy van der Heide is het pseudoniem van Willem van den Hout (1916-1985). Bij zijn dood had hij 34 delen van de Bob Evers-serie op zijn naam staan.

Aan de hand van persoonsbeschrijvingen en enkele andere verhaalelementen zal ik proberen een beeld te schetsen van de reeks. Als inleiding op dat beeld geef ik een samenvatting van één deeltje ( *Arie Roos als ruilmatroos*), waarbij gebruik gemaakt is van de achterflap. Zo wordt tegelijkertijd een indruk gegeven van het taalgebruik van de auteur en de sfeer van de serie: 'Nauwelijks bijgekomen van het schatgraversavontuur in de verlaten smaragdmijnen van Columbia rolt ons drieste drietal, Bob Evers, Jan Prins en dikke Arie Roos alweer in een andere, zo mogelijk nog gevaarlijker affaire: door een stom toeval blijken zij en de aan lager wal geraakte ingenieur Rikkers in bezit te zijn van zéér geheime papieren van aartsschurk Juan Cabral, die hij voor grof geld verkocht heeft aan een zekere Czappa, een niet minder te duchten collega-schurk. Zijn zij nu de enige die beschikken over de exacte gegevens inzake de vindplaats van een aantal in de beruchte Bermuda-driehoek gezonken Spaanse goudgaljoenen? Uit de snel volgende reeks regelrechte aanslagen op hun leven moeten onze vrienden wel concluderen dat de bende van Czappa om veiligheidsredenen zo snel mogelijk uitgeschakeld dient te worden. Onder schier onmogelijke omstandigheden voeren zij een plan uit, waarbij Arie Roos invalt voor een Chinese scheepskok. Alsof dat nog niet avontuurlijk genoeg is, moet daarna het met hoogspanningsbedrading en bullterriers bewaakte hoofdkwartier van Czappa nog overmeesterd worden. Zal de aan gierigheid grenzende zuinigheid van Jan Prins nu eindelijk eens in hun voordeel werken?'

De reeks is genoemd naar Bob Evers, maar in feite speelt deze in vrijwel elk deel een betrekkelijk ondergeschikte rol. Dat de serie toch naar hem genoemd is, kan misschien verklaard worden vanuit het feit dat in de jaren vijftig alles wat uit Amerika kwam per definitie opwindend was. Hoe hij eruitziet wordt nergens duidelijk en ook worden hem nergens markante karaktertrekken meegegeven. Hij wordt omschreven als een gezonde Amerikaanse knul, zoon van een miljonair ('Bob had een sterk gestel en een maag als een struisvogel'). Hij heeft aanleg voor techniek, is graag met machines bezig en vooral houdt hij van actie: '...ik wil trammelant, voor de drommel, dat is alles wat ik vraag. Geen privébadkamers en al die pret. Alleen maar wat droog brood en wat gezellige herrie.' Hij houdt er een soort 'padvinderseer' op na: 'Het was misschien gerechtvaardigd de muiters van

[12 a] *Het artistieke niveau van het voorplat is in overeenstemming met de inhoud. Omslagillustratie Moriën.*

[12 b] *Van der Heides stereotypie is door R. van Giffen perfect geïllustreerd!*

[12 c] *Arie Roos, hun belachelijk dikke en schijnbaar zotte, sproetige en roodharige vriend als redder in de nood. Omslagillustratie Moriën*.

boven af een schot door de ribben te geven. Maar dat vond hij toch ook wel een beetje bar... zo zonder waarschuwing.' De gekleurde medemens acht hij inderdaad van weinig waarde, hetgeen duidelijk blijkt uit de wijze waarop hij spreekt over enkele Kanaken, in een gevecht met muiters: '"Twee man versterking," [i.e. de Kanaken] besloot Bob, "maar ik denk niet dat we er veel aan zullen hebben. Schuif ze eens opzij, in een kooi, en laten we die deur eens bekijken."'

De ware hoofdfiguur van de reeks is Arie Roos, zoon van een niet onbemiddelde reder, geïntroduceerd in het eerste deel als 'de dikke roodharige, sproetige Arie'. Maar dat is nog niet alles, dit weinig flatteuze beeld wordt door de verteller nog verder aangedikt met de mededeling dat hij beroemd is 'om de hoeveelheden die hij verslinden kon. Arie's leven was vol van mensen die in zijn dikke benen knepen en vroegen of die soms hol waren en of hij een gat in zijn maag had. Hoeveel Arie ook at, hij had kort daarna weer honger. Hij had allang zo dik moeten zijn dat er wel zeventien Aries uit hadden gekund, maar no Sir! Hij bleef precies even rond, werd niet magerder en niet dikker en lette steeds op of niet iemand een boterham over had.'

Zijn kracht als detective ligt - onder andere - in zijn onnozele uiterlijk, waardoor mensen hem onderschatten en hij, dus, gemakkelijker dingen aan de weet kan komen. Zo zien zijn vrienden hem: '... hun belachelijk dikke en schijnbaar zotte, sproetige en roodharige vriend [die] beschikte over een brein dat meer opmerkte, scherper opmerkte en maar al te vaak ook sneller werkte dan het hunne. Nog steeds waren zij op zoek naar het geheim van het Roos-brein.'

Een ander pluspunt als detective is Aries fabuleervermogen. Zijn specialiteit is verhalen verzinnen (en hij kan ze nog vertellen ook). Daarnaast wordt hem een welhaast wonderbaarlijke listigheid toegedicht. Hij maakt er bijna een sport van anders en slimmer te denken dan anderen: 'Hij had lol, hij had altijd plezier als hij, door zijn hersens te gebruiken, zijn tegenstanders een paar zetten voor raakte.'

Dat hij altijd over veel geld beschikt, zal de jeugdige lezers niet onaangenaam zijn voorgekomen - het bekende projectieverschijnsel -, hij geeft het nog graag uit ook, bij voorkeur aan taxi's, hotels en dergelijke. Bij Arie dient het geld voortdurend te rollen.

De *Dritte im Bunde* is Jan Prins, omschreven als 'de kwieke kolonelszoon', en buitengewoon leergierig. Hij kent hele stukken uit de *Encyclopaedia Britannica* uit zijn hoofd en is in het bezit van een wiskundeknobbel. Net als Arie is hij hbs'er. Jan is het meest 'padvinder' van de drie. Met het doden van anderen, uit wraak, heeft hij moeite, meer dan de anderen. Zijn moraal spreekt het duidelijkst uit deze uitspraak: 'Je mag een mens neerschieten in geval van harde noodzakelijkheid, [...] als zelfverdediging. Maar als je je doel kunt bereiken door hem een klap op zijn kop te geven en vast te binden, vind ik het niet in orde om hem zonder waarschuwing neer te schieten. Dat is geen kinderachtigheid, dat is een kwestie van sportiviteit.' In nog een ander opzicht wijkt hij sterk af van de andere twee, vooral van Arie Roos. Hij is buitengewoon zuinig, in de hele reeks blijft dat zijn meest geprononceerde kenmerk. Dat is te meer opvallend, aangezien er over het algemeen niet op een dubbeltje gekeken wordt; de statussymbolen liegen er niet om, bootreizen, dure auto's, dure hotels, dure kleding, en ook de ruimtes waar de

verhalen zich afspelen, kunnen gerust als exotisch betiteld worden. Men vergelijke in dit verband enkele titels: *Avontuur in de Stille Zuidzee, Een speurtocht door Noord-Afrika, Een meesterstunt in Mexico, Trammelant op Trinidad, Pyamarel in Panama, Hoog spel in Hongkong, Heibel in Honoloeloe, Cnall-effecten in Casablanca*.

Hoe is het gesteld met de tegenstanders van Willy van der Heides illustere drietal? Uit de beschrijving van hun hoedanigheden zal duidelijk worden waarom er van pedagogische zijde, nu misschien meer dan vroeger, nogal wat bezwaren mogelijk zijn.

De tegenstanders hebben uiterlijk het een en ander met elkaar gemeen. Ze zijn ofwel uitzonderlijk klein van stuk ofwel erg uit de kluiten gewassen. Ze zijn - bekend gegeven in series van deze aard - onmiddellijk herkenbaar als bandiet met 'hun tronies als losgelaten gevangenisboeven' en ze hebben bijna onveranderlijk zwart haar.

Vrijwel elke 'bad guy' heeft één of meer kenmerkende uiterlijke misvormingen, die steeds, door de gehele reeks heen, in enkele variaties terugkeren. Soms missen ze een oor, nogal wat slechteriken zijn in het bezit van een bulldogkaak of 'een onderkaak als de schepemmer van een baggermachine', littekens zijn aan de orde van de dag. Maar het zijn toch vooral onsmákelijke lieden, met overal bossen haar (op vingerkootjes, borst en armen); sommigen van hen worden dan ook door Van der Heide geclassificeerd als 'gorilla's'. Ze lopen veelal ongeschoren rond en hun kleding wordt als vies omschreven.

De gedragingen van de bandieten stemmen in de meeste gevallen overeen met hun uiterlijk. Ze praten niet gewoon maar 'grauwen', 'snauwen', 'grommen', 'spugen' en 'tieren'. Ze hebben rauwe stemmen en hun taalgebruik wijkt doorgaans af van het Algemeen Beschaafd Nederlands (dat uiteraard door de 'good guys' wordt gebezigd): 'hebbe', 'zitte' et cetera.

De bandieten maken vrijwel altijd deel uit van een grotere bende en opereren nimmer individueel; daar zijn ze - zo lijkt het - niet intelligent genoeg voor. Over de achtergrond van hun handelen wordt niet meer verteld dan dat ze op eigen gewin uit zijn. Over hun sociale achtergrond wordt de lezer niets meegedeeld.

Opvallend is ook dat de jongens zelden of nooit een duidelijk standpunt innemen tegenover (de aard van) de gepleegde misdaden (muiterij, moord, valsemunterij, kunstdiefstal, afpersing en ontvoering). Als ze het al doen, tonen zij zich slechts persóónlijk geraakt; in morele of ethische zin laten zij zich niet uit.

Een duidelijk standpunt valt er wel te distilleren waar het om (stereotiepe) vooroordelen van bepaalde groeperingen gaat. Dat gebeurt niet impliciet, maar expliciet. Ik geef enkele (onomwonden) voorbeelden van Van der Heides (voor)oordeel over negers:

- 'Maar overtuigd van de noodzakelijkheid om negers te vangen, want zonder die zwarten werden er geen kolen geschept.'
- Over de halfbloed Muriloff, met een Russische vader en Polynesische moeder: 'Het kind had de kracht, de slimheid en de moed van zijn vader en de luiheid en de trouw van zijn inlandse moeder.'
- 'Negers zijn ongelooflijk handig in alle primitieve klusjes, zoals vuren stoken, vlechten en door bossen sjouwen.'

- Twee Kanaken vinden blikjes vruchten en worstjes in een kajuit: ‘Blikjes waren hen vertrouwd. [...] Het probleem was: hoe die dingen open te krijgen. Een blanke zou dat vermoedelijk binnen een minuut hebben klaargespeeld, door gebruik te maken van een roestige vijl die op de grond rondslingerde, maar daar hadden deze primitieve lieden met voldoende technische kennis en combinatievermogen voor.’
- Negers blijken niet gewoon te kunnen praten, zij ‘snateren’, ‘kakelen’, ‘krijsen’ en ‘kwetteren’. Zij communiceren met elkaar door ‘kwekken, in een natuurlijk onverstaanbaar taaltje’.

Het is duidelijk: de waarden en normen van de eigen (westerse) cultuur zijn superieur. Opvallend is wel dat er in de latere delen iets doorbreekt van veranderde sociaal-culturele inzichten, de eigen cultuur wordt iets kritischer bekeken. De vooruitgang en toenemende welvaart brengt (dan) volgens de schrijver ook nadelen met zich mee. In het bijzonder in het laatste boek vindt men deze (lichte) kritiek aanwezig: ‘...uit een door de Spanjaarden (in naam van het fijne Christendom) verwoeste beschavingsperiode’ en ‘de vervloekte Amerikaanse welvaart heeft dat allemaal goed en grondig verziekt’ en heel duidelijk in deze uitspraak van Jan Prins: ‘geld veroorzaakte tenminste geen milieuvervuiling’.

Het is denkbaar dat de Bob Evers-serie - behalve door de ‘normale’ aantrekkelijkheid van een detectiveserie - om een aantal andere redenen in de jaren vijftig en zestig zo'n groot succes heeft gekend. De wat afwijkende held Arie Roos, de financiële mogelijkheden van de jongens, de exotische plaatsen waar hun avonturen zich afspelen en de in sommige opzichten extreme verdorvenheid van hun tegenstanders plaatsen de Bob Evers-serie wellicht buiten het gebruikelijke - misschien wel kinderachtig te noemen - patroon van de jeugddetective uit die jaren. Men vergelijke in dit verband deze kwalificatie van de Arendsoog-serie door Frits Abrahams: ‘Qua taalgebruik zijn de boeken allerminst een wonder van vernuft, maar de clichés horen bij het genre, ze bepalen mede die onontbeerlijke uitstraling van *gezellige gevaarlijkheid* die dergelijke boeken eigen is. Het gevaar mag nog zo dreigend zijn, zolang Arendsoog “verbijsterd tussen zijn tanden fluit” en de tegenstanders “verwensingen brommen”, weet elke lezer onbewust dat het toch weer goed zal aflopen. [...] Het mag versleten taalgebruik zijn, maar ik kan me als de dag van gisteren herinneren hoe ik huiverde van genot bij zinnen als: “Als blikken inderdaad konden doden, zou onze vriend nu al niet meer in het land der levenden zijn geweest.” (Abrahams, 1980.) Het zijn, lijkt me, de genoemde (graduele) afwijkingen van het patroon, die de boeken van Van der Heide zo populair gemaakt hebben en misschien waren ze daardoor, meer dan andere vergelijkbare series, opvoeders een doorn in het oog.

Aan een definiëring van het genre ‘avonturenboek’ heb ik me tot nu toe niet gewaagd. Impliciet is natuurlijk wel uitgegaan van een bepaalde omschrijving ervan. Uit het voorgaande bleek in elk geval dat ‘kwajongensavonturen’ zoals beschreven door auteurs als De Vletter ( *Zeven jongens en 'n ouwe schuit*), Van Abkoude ( *Pietje Bell, Kruimeltje*), Kieviet ( *Dik Trom*) en Schuil ( *De Katjangs*) er niet toe gerekend werden. Toch is het misschien goed, als een soort inleiding op de

[13] *Kruimeltje, de bijna klassieke Rotterdamse straatjongen*.

bespreking van de boeken van Norel en Terlouw, er enige aandacht aan te wijden. Ik baseer me bij de volgende uiteenzetting op een Duits artikel van Pleticha (1974).

Ondanks het feit dat het begrip ‘avontuur’ in diverse perioden verschillende invullingen kreeg, acht Pleticha het mogelijk enkele grondelementen aan te wijzen. Zo horen in zijn visie avontuur en waaghalzerij bij elkaar, waarbij waaghalzerij zowel positief als negatief bedoeld kan zijn. In samenhang met het avontuur duikt altijd het begrip ‘held’ op, met de eigenschappen ‘dapper’ en ‘grootmoedig’. Voorts heeft het begrip ‘avontuur’ altijd te maken met het ongewone, het onverwachte, het bijna-niet-mogelijke. De kern van elk avonturenboek is volgens hem dat het bijzondere, het niet-alledaagse overheerst.

In het avonturenverhaal staat het handelen voorop: er gebéurt, mag men rustig stellen, veel. Pleticha voegt hier ten overvloede aan toe dat, als de veelheid aan gebeurtenissen overdreven wordt en de sensatie voorop komt te staan, de vertelling afzakt naar het triviale.

Hij schetst de volgende historische ontwikkeling van het genre. Al in de oudste verhalen uit de geschiedenis van de mensheid (voorbeeld: het Gilgamesj-epos) zijn grondelementen van het avonturenverhaal aan te wijzen: onder andere de tweekamp, het vechten tegen monsters. Ook komen we in die oude verhalen het bekende motief tegen van de vlucht vol gevaren en het reizen in onbekende, geheimzinnige landen, veelal verbonden met de aanwezigheid van de ervaren vechtersbaas, die wint door zijn geestelijke (en lichamelijke) superioriteit (voorbeelden: de Oudegyptische Sinuhe-roman en het Jozef-verhaal uit het Oude Testament). De Griekse mythologie biedt eveneens tal van voorbeelden (de *Odyssee*). De te trotseren gevaren worden hier niet met kracht overwonnen, maar met slimheid en dapperheid. Dit maakt, aldus Pleticha, Odysseus tot een positief prototype van de avonturier.

In het Duitse taalgebied - maar niet alleen daar - krijgen de middeleeuwse verhalen een nieuwe vorm. Terwijl in het Odysseus-verhaal het avontuur aan de held wordt opgedrongen, zoeken de middeleeuwse ridders het avontuur bewust. Bestond het gevaar aanvankelijk uit natuurgeweld en de ontzagwekkende kracht (en macht) van de goden, in de middeleeuwse verhalen gaat het bij de tegenstrevers veelal om andere ridders, gelijkwaardigen binnen het feodale systeem, al verdwijnt het natuurgeweld niet helemaal uit het gezicht.

Pleticha schrijft de Spaanse schelmenroman, in de zestiende eeuw, een grote invloed toe. De held - hij spreekt mijns inziens ten onrechte hier van een antiheld - bekommert zich om het lot van de zwakkeren. De schelmen strijden voor het volk en tégen de gevestigde orde en het gezag. Tegelijk met dit type held komt nog een type op, dat eveneens onder de ‘sociale buitenstaanders’ valt, namelijk de vrijbuiter en de piraat. Als voorbeeld hiervan noemt hij, hoewel uit een latere periode, *Schateiland* van Stevenson.

In de achttiende eeuw ontstaat, naast de overige, een ander grondtype van het avonturenverhaal, namelijk de robinsonade, met als dominant motief de schipbreukeling, die aanspoelt op een eiland en daar geheel op zichzelf is aangewezen.

Pas honderd jaar later - we komen nu op min of meer bekend terrein - krijgt het

avonturenverhaal nieuwe impulsen, komend uit twee richtingen: de historische romans van Walter Scott en de Indianenverhalen van James Fenimore Cooper. En bijna tegelijk met de bloeitijd van de historische romans begint de ontwikkeling van het avontuurlijke toekomstverhaal (Jules Verne).

Uit dit overzicht blijkt wel - zoals ook al eerder aangegeven - dat, vergeleken met andere genres, min of meer klassieke (buitenlandse) boeken, meestal in eerste instantie geschreven voor volwassenen, bij het avonturenverhaal een grote rol spelen. Vaak worden deze dan ook in bewerkte of aangepaste vorm voor kinderen gepubliceerd.

Het oorlogsboek wordt nogal eens - ook door Pleticha - ondergebracht bij, en als subcategorie beschouwd van avonturenboeken. Omdat, zoals we gezien hebben, er weinig pure avonturenboeken van Nederlandse makelij bestaan, kies ik voor een literairhistorische beschouwing aan de hand van dit genre.

Het blijkt dat binnen de avonturenboeken oorlogsboeken zich in een grote populariteit onder de jeugd mogen verheugen. Uit een leesenquête onder jongeren uit 1970, gehouden door het echtpaar Daalder (1973)[2], komt naar voren dat het oorlogsboek - na de strip - de lijst aanvoert. En aan het begin van de twintigste eeuw ligt dat al niet veel anders: de uitkomst van een soortgelijk onderzoek uit 1928 toont aan dat het avontuurlijke en geschiedkundige verhaal het meest in trek waren. Immers op de vraag ‘hoe moet een boek zijn volgens jou?’ antwoordde 92 procent van de jongens en 84 procent van de meisjes ‘spannend’. Een uitkomst die bevestigd wordt door een recenter onderzoek van Wijma (1983). En ‘spanning’ is, zo mag aangenomen worden, eveneens een belangrijk, zo niet allesbepalend element in oorlogsboeken.

Voor auteurs is ‘oorlog’ in zoverre een dankbaar onderwerp, dat de conflict-situatie tussen en in de personages of groepen met het onderwerp gegeven is. Bovendien kan hij/zij in een oorlogsboek alle gewenste emoties oproepen: wanhoop, angst, spanning, verdriet, vriendschap, vertrouwen én gelukkige afloop, want de vijandelijke tegenpartij legt onvermijdelijk het loodje. Wanneer de nood het hoogst is, is de redding nabij. In elk geval geldt dit voor de twee hierna te behandelen werken.

Verhaaltechnisch biedt de tweede wereldoorlog uitstekende aanknopingspunten: een overzichtelijke periode van vijf jaar, met een dramatisch begin en de bevrijding als happy ending. In de tussentijd spelen verzet en verraad (de ondergrondse en de NSB) en menselijk leed (razzia's, onderduiken, honger) een rol. Het is aan de auteur op welke elementen hij de meeste nadruk wil leggen.

Norels trilogie *Engelandvaarders*, verschenen vlak na de bevrijding, staat te boek als een bijna klassiek oorlogsverhaal. Geschreven in Norels onderduikperiode worden de drie boeken gekenmerkt door een heroïsche en chauvinistische manier van denken. In het werk staan ‘God, Nederland en Oranje’ centraal, zoals nog zal blijken.

In tegenstelling tot de boeken die kort na de oorlog - of zoals de trilogie van Norel in de oorlog - geschreven zijn, zijn de oorlogsboeken uit een latere periode veelal minder chauvinistisch van aard. De afstand tot de gebeurtenissen leidt tot

een meer genuanceerd beeld. Schrijvers van jeugdboeken - en men ziet soortgelijke verschijnselen in de literatuur voor volwassenen - willen kennelijk onder woorden brengen wat er precíés gebeurd is in de oorlog. Veel meer dan vroeger kenmerken de oorlogsboeken van de laatste paar decennia zich door wat men zou kunnen noemen een pedagogisch-didactisch aspect: de auteurs wijzen op het nutteloze van oorlogen. *Oorlogswinter* van Terlouw is een voorbeeld van dit nieuwe type oorlogsboek, omdat hierin duidelijk gemaakt wordt - althans dat is des schrijvers intentie - dat oorlog juist niet spannend, of niet alléén spannend, is. De hoofdpersoon Michiel bij voorbeeld voldoet al veel minder aan het klassieke beeld van de held in een avonturenverhaal dan Evert uit *Vogelvrij* (het eerste deel van Norels trilogie). Opvallend is wel dat in bijna alle oorlogsboeken, ook in genoemde twee, de hoofdpersoon een jongen is, vrouwen spelen doorgaans alleen op de achtergrond mee.

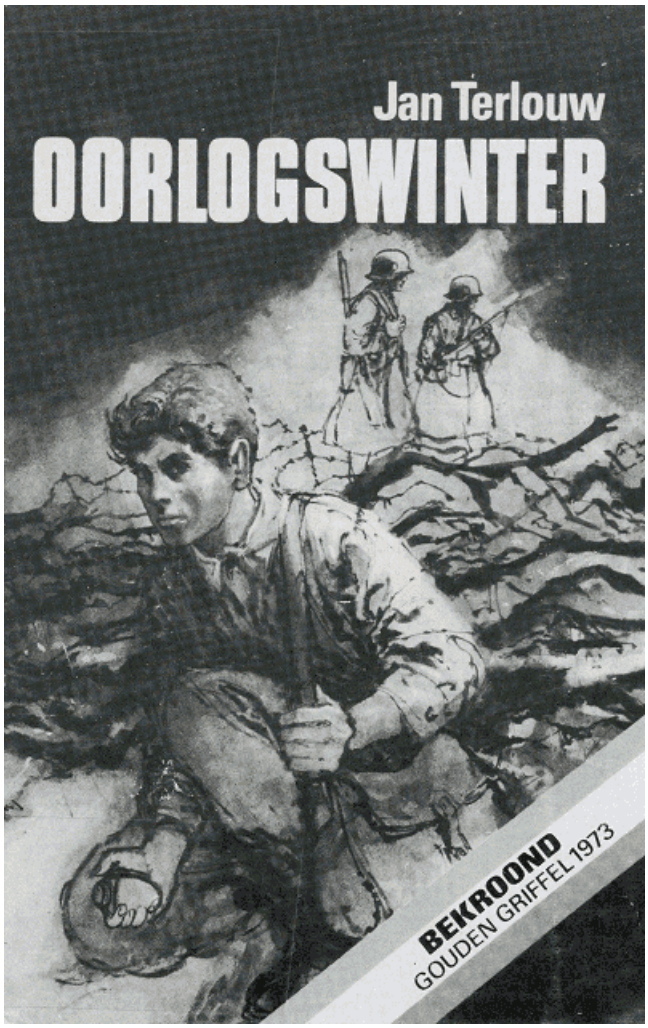
Het verhaalverloop is meestal als volgt; de hoofdpersoon raakt op de een of andere manier betrokken bij de oorlog of bij situaties die zijdelings met de oorlog te maken hebben, hij bezit een (gezonde) vaderlandslievende geest en bindt in zijn eentje (of met behulp van een vriend of een vriendin) de strijd aan tegen de vijand. Naarmate het verhaal vordert, groeien zijn belevenissen uit tot avonturen en aan het eind van het verhaal wordt hij als een held ingehaald. Een voorbeeld van een dergelijke verhaalopbouw biedt de trilogie van Norel; Terlouws *Oorlogswinter* verschilt hiermee voornamelijk wat betreft het inhalen van de held.

Aan de hand van een meer gedetailleerde bespreking van beide werken - *Vogelvrij* en *Oorlogswinter* - is het wellicht mogelijk iets van de ontwikkeling, zoals hierboven geschetst, te laten zien.

*Vogelvrij* is het eerste deel van de trilogie *Engelandvaarders*, de andere twee delen heten *Vuur en vlam* en *Verzet en victorie*. Het werd in 1942 geschreven. Norel leefde - toen nog - in de veronderstelling dat het einde van de oorlog nabij was. Het boek kreeg nog twee vervolgdelen voor het zover was. In 1945 verscheen de trilogie, die nadien tientallen herdrukken beleefde.

Het boek verhaalt hoe de jonge Urker Evert Gnodde niet wil bukken onder het slavenjuk van de Duitse bezetters. Als christen en vurig vaderlander probeert hij hen zo veel mogelijk dwars te zitten. Nadat hij ternauwernood aan een razzia is ontsnapt, moet hij onderduiken. Om de mogelijkheid te krijgen naar Engeland te vluchten, besluit Evert samen met een vriend dienst te nemen bij de Duitse marine. Zijn vader verstoot hem hierom, maar zijn meisje blijft in hem geloven. De vluchtpoging is beschreven als een spannend avontuur. Een NSB'er wordt uitgeschakeld, een dominee wordt bevrijd uit de strafgevangenis en aan boord gebracht, de bemanning krijgt slaappoeders, de geweren worden overboord gegooid, de Hollandse driekleur wordt gehesen en de Engelse kust doemt op. (Samenvatting naar Wijma 1986.)

Het verhaal wordt verteld, zoals meestal, en vooral in wat oudere jeugdliteraire verhalen, door een boven het verhaal staande verteller, die de gebeurtenissen van het nodige commentaar voorziet. De toelichtingen van deze commentator hebben voornamelijk betrekking op het geloof en op het soms onredelijke gedrag van




[14] *Dreiging en avontuur broederlijk vereend. Bandtekening van Jan Wesseling.*

Evert tegenover zijn vader. De lezer krijgt op deze manier kleine pedagogische lessen opgediend. Vooral als Evert boos wordt op volwassenen en hen ‘toespreekt op een wijze die niet voegt’, plaatst de verteller - ongetwijfeld hiermee Norels opvattingen vertegenwoordigend - dit soort opmerkingen. Naast deze verteller is het met name Evert, wiens denken, maar vooral handelen centraal staat. De functie van dit om zo te zeggen dubbele perspectief is tweeledig: via Evert bewerkstelligt de auteur identificatie casu quo projectie, waardoor de lezer de gebeurtenissen meebeleeft en ze als spannend ervaart, via de verteller verkondigt Norel zijn opvattingen omtrent vaderland en geloof.

De volgende elementen domineren in *Vogelvrij*: oorlog (uiteraard), liefde voor de zee (Evert Gnodde komt uit Urk), vriendschap (met zijn ongelovige vriend Jan), vaderlandsliefde en daarmee samenhangend een felle anti-Duitse gezindheid, en het calvinistische geloof. De laatste twee vormen de belangrijkste motieven van het verhaal, de andere worden heel dikwijls verbonden met vaderlandsliefde en geloof.

Everts beweegredenen: hij wil vechten voor de koningin. Hij vindt te weinig voldoening in het kleine verzet dat hij in Urk pleegt en daarom wil hij naar Engeland om van daaruit iets voor koningin en vaderland te doen. De liefde voor het vaderland blijkt niet alleen uit de lovende manier waarop er over de koningin wordt gesproken, maar ook uit opmerkingen als deze: ‘Vroeger konden de Hollanders vechten, nou! De geuzen werden de Spanjaarden de baas. Hitler zal ondervinden dat de Nederlandse jongens nu ook vechten kunnen!’ Vaak wordt dus beschreven ‘hoe kostelijk de Nederlanders de Duitsers er tussen nemen’. In het boek wemelt het van dergelijke loftuitingen op de Nederlanders, terwijl de Duitsers vrijwel uitsluitend negatief in beeld komen, NSB'ers zo mogelijk nog slechter.

De grote rol die het (calvinistische) geloof in het boek speelt, kan het beste aangegeven worden in de houding van Evert en zijn vriend Jan. De laatste, afkomstig uit een niet-christelijk, socialistisch milieu, heeft vaker last van moedeloze buien en twijfels dan Evert; oorzaak: het ontbreken van een christelijke opvoeding: ‘Jan bijt op zijn lippen, met zichzelf verlegen. “Ik wou dat ik zo was opgevoed als jij”, barst hij eensklaps radeloos uit. [...] Jij kent maar één weg. Die de dominees je wijzen. En je weet vast dat dat de goede weg is. Maar ik... Mijn vader was socialist. [...] Ik weet het niet langer... ik weet het niet.” Hij steunt zijn hoofd met zijn handen en snikt. Evert staat er verlegen bij. Deze bekentenis overrompelt hem. Hij is er zich nooit van bewust geweest dat zijn opvoeding hem meer stevigheid heeft gegeven dan een ander. Het Christendom, dat is het.’ Evert leest Jan soms voor uit de bijbel. In het begin luistert Jan met tegenzin, maar later vraagt hij er zelf om; ‘zo beurt Evert zijn vriend op’. De vriendschap tussen Evert en Jan staat, bij wijze van spreken, in functie van het geloof.

Weinig aandacht wordt besteed aan Everts leven vóór zijn negentiende jaar. Het jaar waarin hij negentien wordt, daar gaat het om, dan begint het grote avontuur, de oorlog. Met deze constatering is in feite al aangegeven dat er van enige psychologische ontwikkeling geen sprake is. Zijn manier van denken (over bij voorbeeld de Engelsen en de Duitsers) blijft het hele boek door hetzelfde. Het lijkt er ook op dat Evert nauwelijks líjdt door de gebeurtenissen van de oorlog.

Hij is een held, hij weet wat hij wil en wat hij kan. Hoewel zijn vader zich van hem afkeert als hij in dienst gaat bij de Duitsers, hij zijn moeder verdriet doet en zijn vriendin hem niet begrijpt (ook omdat hij haar niet uitlegt wáárom hij iets doet), toch is hij in staat dit, vanwege het grote doel, te doorstaan. Het is een heldendom van een wat primitieve - maar daarom misschien zo aantrekkelijke - aard. Zijn vaderlandsliefde wordt aldus beschreven: zijn lippen trillen regelmatig van woede als iemand iets negatiefs zegt over de koningin, hij wordt rood van drift als hij de vlag van Hitler op een Nederlands schip ziet of hij trekt wit weg van woede als iemand in zijn ogen 'de Duitsers in de zak kruipt'.

In het oog springend - maar wellicht kenmerkend voor het genre, zeker voor het wat oudere boek - is de rol, of eigenlijk is het nauwelijks een rol te noemen, van de vrouwelijke personages. Zij spelen, als gezegd, alleen op de achtergrond mee. De wereld in *Vogelvrij* is een mannenwereld, de verantwoordelijkheid berust bij hen. Zo móét Evert zwijgen over de eigenlijke reden van zijn in dienst treden bij de Duitse marine, want 'ze [= Ali, zijn vriendin] zou er niet van kunnen zwijgen tegen zijn moeder. En moeder zou het aan zijn vader zeggen, en die zou, als de mensen hem zwijgend misschien, maar met onmiskenbare verachting, verweten dat zijn zoon een verrader was, het uitschreeuwen: Neen, neen, neen, Evert is een vaderlander. Hij moet dit zwaar geheim bewaren totdat hij straks uit Engeland zal kunnen schrijven'. Ali wordt zoetgehouden met brave briefjes en geruststellende woorden en Everts moeder mag hem niet schrijven van haar man. Mannen maken in *Vogelvrij* de dienst uit.

Het is duidelijk, Norel voldoet met *Vogelvrij* aan wat hij zelf als belangrijkste eis aan een jeugdboek stelt: 'Ze moeten vertèllen. Er moet actie in zijn. Aan veel beschouwing zijn kinderen nog niet toe. Ik geef aan kinderen graag wat mee, zonder ze te beleren. Spelenderwijs moet dat gaan. Als "helden" van een boek zie ik graag frisse, gezonde (geestelijk gezonde) jongens en meisjes, géén brave Hendrikken en zoete Maria's, en ook geen stoere knapen; ze mogen best hun zorgen en gebreken hebben. Maar de lezers mogen wel eens een beetje op hun tenen staan om zich aan hun "helden" op te trekken.' (Geciteerd naar Wijma, 1986.)

*Oorlogswinter* verscheen in 1972 en werd in 1973 bekroond met een Gouden Griffel. Binnen enkele jaren was het boek al meer dan twintigmaal herdrukt. Kinderjury's beoordeelden het positief vanwege de spanning en het avontuur en - beïnvloed door volwassenen? - om het informatieve karakter. *Oorlogswinter* werd met succes als televisieserie vertoond en in acht talen vertaald.

Het boek is op Terlouws eigen beleving van de tweede wereldoorlog gebaseerd. De bijna zestienjarige Michiel raakt aan het eind van de oorlog bij toeval betrokken bij het verzet. Met redelijk succes doet hij zeer verantwoordelijk werk: hij houdt een Engelse piloot verborgen en helpt twee joden ontsnappen. Michiel leert genuanceerd te oordelen over vriend en vijand: een Duitse soldaat redt zijn broertje en zijn beste vriend blijkt een verrader te zijn. (Samenvatting naar Verbeek, 1984.)

Net als in *Vogelvrij* is ook hier sprake van een verteller, die commentaar, uitleg geeft. Alleen is hier het commentaar wel van een andere orde. Het is didactischer

en (soms) humoristischer. Verzetsstrijder Dirk vertelt dat hij het distributiekantoor gaat overvallen. De verteller spreekt vervolgens de lezer aan: 'Je moet weten dat je bijna niets kon kopen, als je geen bonnen had. Alles was op de bon zoals dat heette.' Als Michiels vader wordt opgepakt, wordt het woord 'gijzeling' uitgelegd: 'Gijzeling heette dat. Iemand die gepakt wordt als een ander iets doet, heet een gijzelaar.' Ironisch commentaar vinden we, wanneer Michiel boeken, waaronder een medisch werk, naar de gewonde Engelse piloot brengt: '(daar zaten plaatjes in, medisch verantwoord, van die delen van het lichaam, waaraan je kunt vaststellen of je nieuwe baby een jongetje is of een meisje - tja, een boek uit 1860)'.

Veel meer dan in *Vogelvrij* gaat het bij Terlouw, náást de avonturen, om Michiels groei naar volwassenheid, een element dat ook in ander werk van Terlouw naar voren komt. Hij beschrijft hoe Michiel, door de oorlog in een versneld tempo, naar die volwassenheid toe groeit: van een jongen die alleen maar zijn moeder helpt om aan eten te komen tot iemand die als een (bijna) volwassen man de zorg op zich neemt voor een neergeschoten piloot en de verantwoordelijke positie van zijn vader overneemt. Michiel zelf besluit ook zich volwassen te gaan gedragen vanaf het moment dat hij 'in het grote mensenwerk verwikkeld raakt': 'Welnu, hij had er altijd een hekel aan gehad als kind te worden behandeld - hij zou zich als een man gedragen. En daarom zei hij niets.' Maar niet alleen hijzelf beschouwt zich als zodanig, ook zijn omgeving ziet hem zo, zijn moeder bij voorbeeld zelfs heel nadrukkelijk: 'Maar, in oorlogstijd is een jongen van vijftien, zestien jaar een man. [...] En daarom, mijn zoon, geef ik je graag toestemming... nee, in een tijd als deze geeft een moeder een zoon van zestien jaar geen toestemming. Ik stem ermee in.'

Het geloofsmotief is in *Oorlogswinter* veel minder dominant dan in *Vogelvrij*. Voor Evert is het geloof van levensbelang in de moeilijke oorlogstijd, voor Michiel zeker niet. Een enkele maal wordt er gebeden, vooral door Michiels moeder, maar bij Michiel leidt het bidden tot de volgende reflectie, die in *Vogelvrij* ondenkbaar zou zijn: 'Eerlijk gezegd had hij aan bidden nog niet gedacht.[...] Bidden? Hij wilde liever iets doen! Was bidden iets doen of was het dat niet?' En ook de dominee speelt een veel minder overheersende rol in de gebeurtenissen: 'Dikwijls ging Michiel iets vroeger om naar de dominee te luisteren. Naar de kerk ging hij nooit, maar in het lokaaltje [een noodhospitaal], dat was anders. Daar sprak de dominee niet over de mensen heen, maar tégen ze. Gek, het was net alsof de mensen iets terugzeiden met hun geadem en geritsel.'

De vrouwen spelen in *Oorlogswinter* weliswaar geen hoofdrol, maar hun plaats is bepaald niet alleen op de achtergrond. De barones moet haar verzetswerk met de dood bekopen, de moeder van Michiel en de moeder van Dick kunnen door hun gedrag en houding moeilijk als leden van het zwakke geslacht bestempeld worden. De enige die hier in zeker opzicht een uitzondering vormt, is Michiels zusje Erica, in haar houding ten opzichte van de Engelse piloot: deze wil weer de oorlog in, terwijl zij hem daarvan probeert te weerhouden.

Het belangrijkste verschilpunt vormen uiteraard de bespiegelingen over de oorlog; in dat opzicht is *Oorlogswinter* op en top een modern boek, omdat de 'actuele relevantie' van (recente historische) gebeurtenissen aangegeven wordt. In

[15] *'Je ziet de kop van een jood met heel gemene ogen. Met een mond waaruit één tand steekt. [...] In namaak-Hebreeuwse letters staat boven het hoofd: "De eeuwige jood" en onder de plaat: "Ook u moet deze film zien".' Paul Menses maakte de omslagillustratie voor Ida Vos* Wie niet weg is wordt gezien.

het begin van het verhaal heeft Michiel nog de naïeve opvatting dat oorlog vooral iets spannends is (een opvatting die Evert Gnodde er het gehele boek op na houdt), maar de verteller, ook hier ongetwijfeld Terlouws denken weerspiegelend, geeft vrijwel onmidellijk commentaar: 'Michiel had toen bij zichzelf besloten, dat oorlog een heerlijke, opwindende gebeurtenis was en hij hoopte dat het lang zou duren. Nou, dat heeft hij geweten. De eerste twijfel kwam al na vijf dagen.' Michiel raakt er al snel van overtuigd dat oorlog niets met opwinding te maken heeft. Dit wordt goed weergegeven in zijn overdenking naar aanleiding van een verhaal van medeverzetsstrijder Dirk: 'Dus die dingen, die vreselijke dingen, gebeurden echt. Hij moest steeds denken aan zijn vader, die eens had gezegd: "In iedere oorlog gebeuren afgrijselijke dingen. Denk niet dat alleen de Duitsers ze doen. Ook Nederlanders, Engelsen, Fransen, *ieder* volk heeft in tijden van oorlog rauwelings gemoord en gemarteld, op een manier waar in tijden van vrede je verstand bij stilstaat. En, daarom, Michiel, laat je niet misleiden door de romantiek van de oorlog, de romantiek van heldenmoed, opoffering, spanning, avontuur. Oorlog betekent verwondingen, verdriet, gemartel, gevangenissen, honger, ontberingen, onrecht. Niks geen romantisch aan."' Een dergelijk citaat zal men in *Vogelvrij* beslist niet aantreffen.

Terlouws intenties verschillen ook nogal van die van Norel, hoewel ze een soortgelijke (protestantse) achtergrond hebben. Hij heeft naar eigen zeggen *Oorlogswinter* geschreven vanuit de behoefte van zijn kinderen en hun vrienden, die in 1971 een jaar of twaalf waren. Deze waren erg nieuwsgierig naar hoe hun ouders (die in de oorlog net zo oud waren als zij) de oorlog hadden meegemaakt. Terlouw vertelt (dus) hoe híj de oorlog heeft beleefd, gefictionaliseerd uiteraard; hij wil de kinderen begrip bijbrengen van wat oorlog kan zijn.

Hij beschouwt het kinderboek klaarblijkelijk als een instrument in de opvoeding; dat neemt niet weg dat het ideale kinderboek in zijn visie aan de volgende voorwaarden moet voldoen:

- spanning; het boek moet boeien;
- humor; dit aspect draagt bij tot het inzicht dat elke medaille twee kanten heeft;
- de spanning en de humor moeten voorkomen in een verhaal dat geen vals beeld van de werkelijkheid geeft;
- ten slotte is niet onbelangrijk dat kinderen iets via het boek léren; de goede en de slechte kanten van de maatschappij moeten in het boek tot uiting komen;

Zijn schrijverschap ziet Terlouw als een manier om kinderen informatie te bieden in een leesbare taal om hun zo enig (maatschappij)kritisch inzicht bij te brengen. De taak die hij zich met *Oorlogswinter* stelde, was derhalve deze: 'Je mag geen boek schrijven, waarin oorlog als iets begerenswaardigs overkomt; 't is afgrijselijk. Toch heeft oorlog iets geweldigs: gemeenschapszin.'

De twee vergeleken boeken hebben eigenlijk als enige overeenkomst dat het verhaal zich in de tweede wereldoorlog afspeelt. Voor de rest zijn ze zeer verschillend en de reden hiervoor is voornamelijk in de schrijversintentie gelegen. Tot in titel en band is dit verschil aan te tonen: de band van *Vogelvrij* (een jongen die je vrolijk toezwaait, getekend in felle kleuren) en die van *Oorlogswinter* (een er slecht

uitziende jongen tegen een dreigende, donkere achtergrond) zijn representatief voor de inhoud. Het woord 'oorlogswinter' suggereert - in combinatie met de tekening - honger, kou en andere oorlogsellende. Hoewel bij 'vogelvrij' gedacht kan worden aan de betekenis 'vogelvrij verklaard zijn' denkt men - mede door de tekening - toch eerder aan bevrijding, vliegen, zo vrij als een vogel.

Norels boeken werden direct na de oorlog gezien als een 'monumentje voor de dappere daden van de Nederlanders'. Maar dertig jaar later zijn (goede) kinderboeken met de strekking als die van *Vogelvrij* vrijwel ondenkbaar geworden. *Oorlogswinter* is een typisch jaren-zeventig boek wat betreft het denken over de oorlog. Terlouw laat Michiel aan het einde niet voor niets zeggen: 'Eén ding heeft maar zin. [...] Nooit meer *in* een oorlog vechten, alleen nog *tegen* oorlog.' En zelfs deze uitspraak wordt in een nawoord nog weer genuanceerd: er zijn sinds de tweede wereldoorlog nog vele oorlogen gevoerd.

Met dit alles kan men zich natuurlijk wel afvragen in hoeverre we met Terlouws werk - en dat van een aantal van zijn tijdgenoten die dezelfde oorlog als onderwerp gekozen hebben ( *En een tijd van vrede* ( Imme Dros), *Oorlog zonder vrienden* ( Evert Hartman), *Wie niet weg is wordt gezien, Anna is er nog* ( Ida Vos), *Toen niet nu niet nooit* ( Truus Menger), *De kinderen van het Achtste Woud* ( Els Pelgrom) - nog kunnen spreken van 'avonturenboeken' in de strikte zin van het woord. Met deze boeken zijn we wel heel ver verwijderd van de eigenschappen die van oudsher aan het genre worden toegeschreven. Misschien is het inderdaad zo, dat de echte avonturenverhalen nog uitsluitend te vinden zijn in de triviaalliteratuur, in de zogenaamde ontspanningslectuur. In de hedendaagse jeugdliteraire fondsen zal men ze tevergeefs zoeken.

## Van poesie tot poëzie - *Het kindervers*

BESTAAT ER EIGENLIJK wel zo iets als kinderpoëzie, met de nadruk op poëzie? Is er niet alleen maar poëzie, even begrijpelijk (of onbegrijpelijk, in de zin van mysterieus) voor kinderen als voor volwassenen? En welke criteria worden er gehanteerd? Is het niet zo, dat gedichten voor kinderen meestal als 'versjes' betiteld worden en niet als poëzie? Als we Kees Fens mogen geloven, toch iemand met een voorkeur voor nogal complexe poëtische teksten, bestaat dat verschil tussen versje en gedicht niet echt. In zijn bloemlezing *Goedemorgen, welterusten* met de veelzeggende ondertitel 'gedichten voor kinderen en andere volwassenen' schrijft hij: 'Gedichten heten vaak moeilijk - ze kunnen er op scholen de raarste vragen over stellen - ze zijn ook heel moeilijk te maken. Versjes niet, zeggen ze, die zijn makkelijk en dat kan bijna iedereen. Vergeet het maar. We moeten geen onderscheid maken tussen een "versje" en een "gedicht". Zou een dichter dan niet spelen met woorden? En zou hij zijn lezers soms geen plezier willen bezorgen? En is een goed spel verzinnen soms gemakkelijk? Een vervelend spel kan iedereen wel uitdenken, daar komt meestal geen einde aan.' Zijn conclusie is dan ook: 'Goed, een versje is dus hetzelfde als een gedicht' (Fens, 1975). Het tekent er overigens wel bij aan dat ook voor kinderen de één een beter gedicht/versje kan schrijven

dan de ander. Criteria die door Fens en anderen voor poëzie aangelegd lijken te worden, komen veelal hierop neer: het taalgebruik moet verantwoord, verrassend, knap zijn, zowel op woordniveau als op het niveau van de syntaxis. Vóór alles, zo lijkt het, moeten de voor poëzie wezenlijk geachte elementen als rijm, metrum en ritme goed tot hun recht komen.

Opvallend mag heten dat Fens zijn aangehaalde bewering doet naar aanleiding van een tekst uit een boek met de titel *Rijmpjes en versjes uit de oude doos*, waarin dus met geen woord gerept wordt over 'gedicht' of 'poëzie'. En toch is het niet zo maar een particuliere opvatting van de criticus Fens, de teksten 'uit de oude doos' als poëzie te bestempelen. Ook Boonstra (1989) huldigt een soortgelijk standpunt in een bespreking van de zoveelste herdruk van 'de rijmpjes en versjes': 'Spelend, zingend en wiegend raken ongemerkt de smaakpapillen voor de literatuur geprikkeld. Op de Bibelebontse berg wordt het met de regel Bibelebontser en op het "zwik-zwak bruggetje" ontbrandt de onaangename, maar ritmische strijd tussen "vrouw Biba, vrouw Biba de Binka en vrouw Sina Snikna Knikker de Knikna.'

Op meer dan één plaats heeft Fens geprobeerd het poëtische geheim - want daar gaat het natuurlijk om - van deze versjes te omschrijven. In *Goedemorgen, welterusten* is 'Zwarte zwanen, witte zwanen' het voorbeeld en uit het commentaar hierop kunnen we al het een en ander afleiden.

Eerst de tekst zoals Fens die geeft, want er bestaan meer versies van:

> *Zwarte zwanen, witte zwanen -*
> *wie wil er mee naar Engeland varen?*
> *Engeland is gesloten*
> *de sleutel is gebroken*.
> *In Engeland daar stuift het zand,*
> *daar luiden de klokjes van* boem.

Hij noemt het gedichtje al heel oud - vandaar ook de verschillende versies - en we weten niet wie het gemaakt heeft, maar het moet wel een speelse man of vrouw geweest zijn: 'Kom maar eens op de gedachte dat je een land met een sleutel kunt afsluiten. Wie zou er naar toe willen? Het zand stuift er altijd en alle klokken zijn van slag' ( Fens, 1975). Maar eigenlijk is er zo al te veel gezegd, want iedereen kan er zijn eigen plezier aan beleven. Het kent waarschijnlijk een zeer lange traditie: het is altijd overgeschreven en door vaders en moeders voorgelezen, omdat iedereen het spel met die woorden en die maat leuk vindt, maar in de visie van Fens vooral omdat er van die ongewone mededelingen in staan. Wat ze precies betekenen, weten we niet en hoeven we ook niet te weten. Het gaat kennelijk om het spel, het taalspel én het raadsel, het geheim. Laten we Fens nogmaals aan het woord laten over een ander versje, casu quo gedichtje (dat voor hem wel een soort oergedichtje moet zijn, want op verschillende plaatsen heeft hij zijn liefde ervoor betuigd) en de poëzie-opvatting die eraan ten grondslag ligt zal duidelijk worden: 'Geheimzinnig van de eerste tot de laatste regel vond ik ooit en vind ik nog dit versje dat met vele andere in Nederland in een oude doos gevonden is:

Daar gingen eens drie oude wijfjes over een
zwik zwak bruggetje.
De een heette vrouw Biba, de tweede Biba de Binka
En de derde Sina Snikna Knikker de Knikna.
Toen nam vrouw Biba een steen,
En smeet dien naar vrouw Biba de Binka haar been,
Zoodat vrouw Sina Snikna Knikker de Knikna
daarom green.

[16] *Ook in de tekening van Jan Sluijters is sprake van een 'onaangename, maar* ritmische *strijd van drie oude wijfjes'. Uit* Rijmpjes en versjes uit de oude doos, *verzameld door S. Abramsz*.

*Hoe laat is het? Twaalf uren.*
*Wie zeit dat? De meid.*
*Waar zit ze? Zij breit.*
*Voor wie?*
*Voor de kleine poppedeine.*
*Voor de grote bimbam.*
*Goede avond, speelman.*

Het is mij voorgelezen en het gaf mij toen in de laatste regel iets verlossends, na al die vragen, die mysterieus bleven ondanks de antwoorden. [...]. Misschien is het wel het aardige van die versjes, dat je ermee kon doen wat je wilde; vele soorten verbeelding konden ermee aan de gang' (Fens, 1985). Om dat laatste gaat het kennelijk: 'Wat maakt de bekoring van die gedichtjes uit? Hun schijnbare helderheid; maar de onderdelen ervan rijmen vaak op elkaar als gebeurtenissen in dromen. Er schemert een duidelijke tekst achter, naar het lijkt. Dan zijn er soms regels als uitgesleten plekken of stenen, met alle charme daarvan. De versjes zijn niet gemaakt, de woorden lijken zichzelf vermenigvuldigd te hebben of vanzelf in elkaar gegroeid te zijn. Bakerversjes, zoals ze soms in het Nederlands genoemd worden, zijn de gevonden voorwerpen in de literatuur, en weer en wind hebben hun sporen nagelaten' (Fens, 1985).

Inderdaad blijven de versjes geheimzinnig, ook al zou je op de hoogte zijn van de historische achtergronden waaruit ze zijn ontstaan. Wordt 'Altijd is Kortjakje ziek' bij voorbeeld minder geheimzinnig als we weten dat het gedichtje aanvankelijk de beschrijving is geweest van het wel en wee van een smerig oud wijf, dat omstreeks 1700 onder een van de Amsterdamse bruggen de publieke sekreten (toiletten) schoonhield? Het schijnt ontleend te zijn aan 'Een nieuw lied van Kortjackje, oft leve en bedrijf van ene Secrete Vrou in dese Stad, die so gaere de Borrel had'. Daarvan luidt de tekst van regel 3 en 4 aldus: 'Daer gaat zij haer hert versterken/Midden in de week wil zij niet werken' (informatie ontleend aan Boekenoogen, 1893). Ik vraag het me af. Willem Wilmink bij voorbeeld interpreteert, nadat hij 'Zwarte zwanen, witte zwanen' seksueel heeft geduid ('met een "gebroken" sleutel kun je niet in het "Enge", dat is nauwe land komen' en "van achteren en van voren" komt er ook nog in') ook 'Kortjakje' in seksuele zin: 'Ook "Altijd is Kortjakje ziek" kan over seks gaan: het meisje met haar sexy jakje ligt elke weekdag in bed, en op zondag pronkt ze met de bijbel met zilveren beslag die ze in bed verdiend heeft' (Wilmink, 1987). En Fens (opnieuw) acht het een tekst met vele mogelijkheden: 'Is het vers hekelend of prijzend? Altijd heeft Kortjakje wat, maar op zondag wel braaf ter kerke met haar opvallende bijbel of gebedenboek, ze trekt een spoor van vroomheid van ziekenkamer naar kerk. Of dient Kortjakje ons als voorbeeld? Wat lijdt dat kind niet, altijd ziek, maar zie, op zondag, de klokken luiden, haar zwakke hart wordt onrustig, zij wil naar de preek of de mis, en daar gaat ze, met haar laatste krachten het boek vol zilverwerk dragend' (Fens, 1984).

Aangenomen mag worden dat deze 'bakerrijmen' voor kinderen een onuitputtelijke bron van taalplezier vormen en zullen blijven vormen, maar ook dichters

als Diet Huber en Willem Wilmink hebben er zich door laten inspireren en in het bijzonder bij Han G. Hoekstra vonden deze oude rijmpjes veel weerklank, getuige zijn *Rijmpjes en versjes uit de nieuwe doos*, waarin men dezelfde eenvoud en hetzelfde ritme aantreft. Eén voorbeeld:

*Op de eerste dag van Maart*
*bakt Oma Piep een appeltaart,*
*appeltaart met krenten*
*vogeltjes in de lente*
*vogeltjes in de lindeboom*
*en opa rookt een pijp*.

In 1985 debuteerde een dichteres, Ienne Biemans, zelfs met een bundel 'hedendaagse kinderrijmen', *Mijn naam is Ka, ik denk dat ik besta*, waaraan dezelfde soort waardering gehecht werd als aan de oude (Fens, Boonstra): 'Voor kinderen moeten de gedichtjes vertrouwd en vervreemdend en daardoor waarschijnlijk ook geheimzinnig tegelijk zijn. Ze suggereren vaak heel veel; [...] een definitieve gestalte is voor de versjes niet weggelegd en dat maakt ze juist tot goede poëzie: de tekst is altijd groter dan de lezing ervan' (Fens, 1985). Met één gedicht uit die bundel geeft Ienne Biemans mijns inziens schitterend aan wat haar voor ogen moet hebben gestaan: het schrijven van een 'nieuw *oud* boek':

*Er is een boek,*
*je kent het niet,*
*het is nog niet geschreven*.
*De bladen zijn*
*tot op vandaag*
*nog wit en leeg gebleven*.
*Ik vond het in mijn vaders kast*
*van stof grijs en vergeten*.
*Als ik het niet gevonden had*
*zou niemand ervan weten*.

Maar niet iedereen is dezelfde mening toegedaan, waar het om een 'volwassen' invulling van het begrip 'kinder- of jeugdpoëzie' gaat. Zo lijken Karel Eykman en Aukje Holtrop het standpunt te huldigen dat de literariteitsvraag er bij kinderpoëzie niet toe doet: 'Er zijn in de loop van de tijd heel wat theorieën gemaakt over wat literatuur is of moet zijn. Kleuterpoëzie werd bij die theorieën zelden betrokken, en er is veel voor te zeggen om dat zo maar te laten, omdat er geen reden is om de dingen en versjes gewichtiger te maken dan ze zijn' (Eykman/Holtrop, 1980). Zij gaan ervan uit, dat bij toepassing van literair-theoretische criteria als 'unity', 'complexity' en 'density' (begrippen uit de koker van Wellek en Warrens *Theory of literature*) weinig kinderpoëzie de toets der literair-theoretische kritiek zal kunnen doorstaan. Geen kwalitatieve criteria derhalve, want dat zou een dergelijke stellingname impliceren. Maar zo ver willen zij eigenlijk toch ook weer niet gaan, aangezien zij hun betoog eindigen met een (korte) analyse van wat zij een 'kleuter-

meesterwerk' noemen. In hun visie voldoet dit gedicht (of moet ik zeggen 'versje'?) aan de normen van de twintigste-eeuwse literatuurkritiek. Het gaat om 'Dikkertje Dap' van Annie M.G. Schmidt:

*Dikkertje Dap klom op de trap*
*'s morgens vroeg om kwart over zeven*
*om de giraf een klontje te geven.*
*Dag giraf, zei Dikkertje Dap,*
*Weet je, wat ik heb gekregen?*
*Rode laarsjes voor de regen!*
*'t is toch niet waar, zei de giraf,*
*Dikkertje, Dikkertje, ik sta paf.*

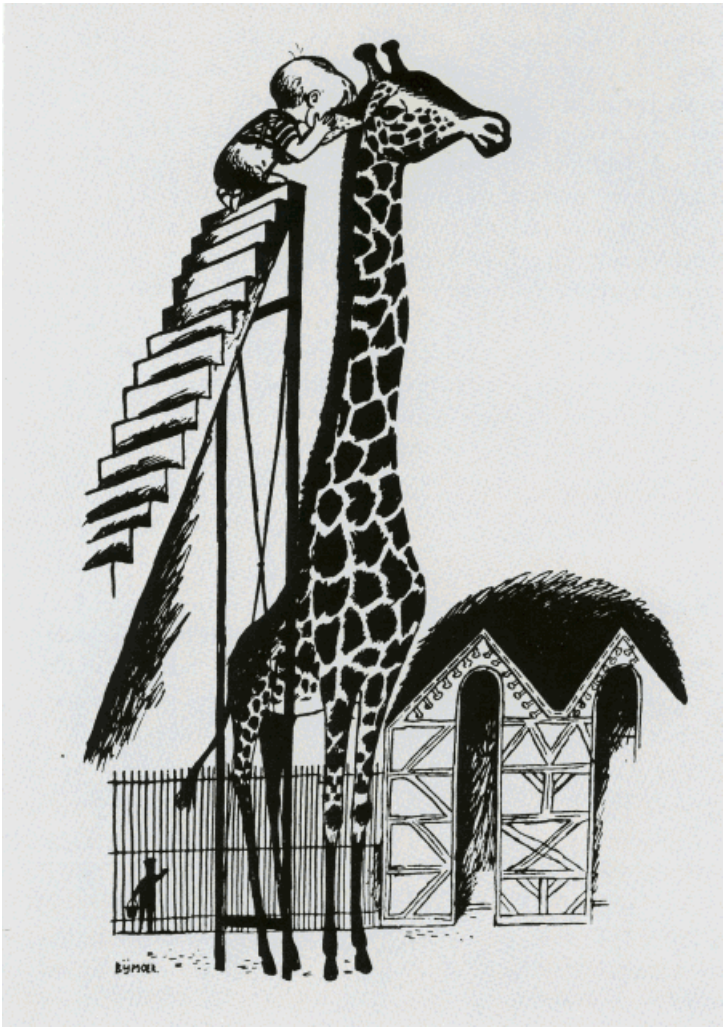
*O, giraf, zei Dikkertje Dap,*
*'k moet je nog veel meer vertellen:*
*Ik kan al drie letters spellen:*
*a b c , is dat niet knap?*
*Ik kan ook al bijna rekenen!*
*Ik kan mooie poppetjes tekenen!*
*Lieve deugd, zei de giraf,*
*kerel, kerel, ik sta paf.*

*Zeg giraf, zei Dikkertje Dap,*
*mag ik niet eens even bij je*
*stiekem van je nek af glijden?*
*Zo maar eventjes voor de grap,*
*denk je dat de grond van Artis*
*als ik neerkom, heel erg hard is?*
*Stap maar op, zei de giraf,*
*stap maar op en glij maar af.*

*Dikkertje Dap klom van de trap,*
*met een griezelig grote stap.*
*Op de nek van de giraf*
*zette Dikkertje Dap zich af,*
*roetsjj, daar gleed hij met een vaart*
*tot aan 't kwastje van de staart.*
*Boem!*
*Au!!*

*Dag giraf, zei Dikkertje Dap.*
*Morgen kom ik weer hier met de trap.*

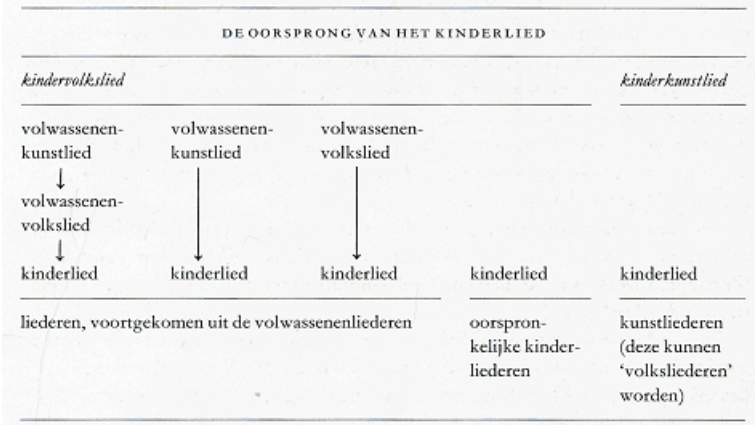
Het commentaar van Eykman en Holtrop luidt als volgt: 'Het vers zit geheid in elkaar en toch wisselt het ritme telkens als de emotie daar aanleiding toe geeft. Na




[17] *Dikkertje Dap klimt 's morgens vroeg om kwart over zeven op de trap. Illustratie van Wim Bijmoer uit* Ziezo. De 347 kinderversjes *van Annie M.G. Schmidt*.

“rode laarsjes voor de regen” (het hoge woord is eruit) valt er een lange pauze in het metrum. Totdat de giraf van pure verbazing invalt met “'t Is toch niet waar” en dan die prachtige dringende herhaling van “Dikkertje, Dikkertje [kennelijk geciteerd uit de op muziek gezette uitgave]” afrondt met “Ik sta paf”: perfect, zo'n gedicht [sic!]. Dikkertje Dap is als naam al van een onontkoombare alliteratie, en de voor iedereen invoelbare emotie van het krijgen van nieuwe rode laarsjes (niet tégen de regenplassen, maar vóór de regen, zoals kinderen terecht in hun spreektaal zeggen) wordt in verbinding gebracht met een wereld waarin giraffen, zo hoog dat je er alleen met een trap bij kunt komen, een klontje krijgen. Dat alles moet 's ochtends vroeg gebeuren. Het eerste dat de wereld bij het ochtendgloren moet weten is dat er twee nieuwe rode laarsjes zijn. Dat is weer wat anders dan “Ik ben geboren uit zonnegloren”. Zoals Iris van Jacques Perk aan de maatstaven van unity, complexity en density voldoet, zo kan ook Dikkertje Dap de toets van eenheid, complexiteit en geserreerdheid glansrijk doorstaan’ (Eykman/Holtrop, 1980). Zo halen de beide auteurs hun eigen betoog (gelukkig maar) weer onderuit, want wat zij hier beweren over het niet voldoen aan bepaalde literaire criteria van de meeste kinderverzen, geldt natuurlijk evenzeer voor heel veel poëzie voor volwassenen.

Niet zonder opzet is in het voorgaande nogal de nadruk gelegd op het poëtische van de zogenaamde bakerrijmen. Volgens de Duitse onderzoekster Ruth Lorbe vormen deze anonieme teksten zelfs de wáre kinderpoëzie. Zij besteedt in haar artikel ‘Kinderlyrik’ veel aandacht aan wat zij noemt ‘kindervolkslyriek’. Haar opmerkingen zijn in zoverre van belang dat haar onderzoek naar de verschillende oorsprongsgebieden van kinderpoëzie ons op het spoor kan brengen van een aantal belangrijke kenmerken van kinderpoëzie in het algemeen. Zij behandelt de oorsprong van de kinderlyriek aan de hand van het volgende schema.



Zoals uit het schema blijkt, worden door haar twee hoofdcategorieën onderscheiden: kindervolksliederen en kinderkunstliederen. De tweede soort is uiteraard het gemakkelijkst te karakteriseren. Hierbij gaat het om teksten vervaardigd door volwassenen, bedoeld voor kinderen, waarbij gebruik gemaakt kán worden van motieven die ook in volksliederen een zekere populariteit genieten. Een modern kinderdichter als Willem Wilmink hanteert (bijna principieel) in zijn gedichten nogal eens 'volkskunstige' elementen of genres (ballades, raadselrijmen).

Volgens Lorbe vertegenwoordigen kinderkunstliederen slechts een deel van de kinderlyriek; daarbij wijst zij er overigens op dat een scherpe scheiding tussen kinderkunstlyriek en kindervolkslyriek niet altijd even goed mogelijk is. Het is denkbaar dat een auteur - ik wijs hierbij weer op Wilmink, aan wie zich dit anonimiseringsproces in zekere zin heeft voltrokken, weinig mensen zullen immers weten, dat híj de auteur is van teksten als 'Deze vuist op deze vuist' en 'Hilversum III' - dusdanige thema's kiest, zulk een ongecompliceerde stijl hanteert en zo weinig moraliseert, dat de voorwaarden vervuld lijken om opgenomen te worden in de volkslyriek. Zij constateert een bepaalde ontwikkeling in het kinderkunstlied van de laatste tijd - Lorbes artikel dateert van 1974, maar haar opmerking lijkt me nog steeds geldig -: de wereld der volwassenen lijkt aan belang in te boeten, steeds vaker wordt gebruik gemaakt van een zogenaamd kinderlijk perspectief.

De eerste soort heeft, zoals het schema aangeeft, een nogal diverse herkomst.

(1) *Kinderliederen zijn ontstaan uit volwassenenkunstliederen*. Dit soort teksten gaat, zo is de gedachtengang, langs een omweg terug op het volwassenenkunstlied, op wat Lorbe noemt de zogenaamde kunstballade, een tekst die vooral gekenmerkt wordt door een sterk dramatische inhoud. Vaak werden deze ballades opgenomen in de volkskunst, ook omdat de overlevering veelal mondeling plaatsvond. Binnen een dergelijke orale traditie treden (uiteraard) verschuivingen op: namen werden vergeten, veranderd, toegevoegd, gebeurtenissen verkeerd begrepen, anders weergegeven, verkort, of in verband gebracht met andere liederen, de inhoud gewijzigd omwille van het rijm of ritme. De historische referentiële achtergrond werd dus steeds minder belangrijk. Dit verschijnsel, dat motieven willekeurig verschijnen en weer verdwijnen, dat de logische samenhang wordt verbroken onder invloed van de mondelinge overlevering, wordt door Lorbe als een 'Zersingeprozess' (verschuivings-, veranderingsproces) betiteld.

Volwassenenkunstliederen gingen dus op deze wijze tot de volkskunst behoren en werden door kinderen overgenomen en opnieuw valt dan een soortgelijk 'Zersingeprozess' waar te nemen. Veel kinderliederen zijn op deze manier ontstaan, aldus Lorbe.

Andere kinderliederen zijn direct tot het volwassenenkunstlied te herleiden, zonder de omweg langs het volwassenenvolkslied. Men kan hierbij denken aan bewerkingen van soldatenliedjes of schlagerteksten. Een verschil met de eerstgenoemde soort is dat de typische motieven van volwassenen veel duidelijker zichtbaar zijn, het proces van 'verkinderlijking' is om zo te zeggen nog niet voltooid. In

dit verband spreekt Lorbe ook over parodieën op kerkliederen, operateksten en bekende gedichten van klassieke dichters.

(2) *Kinderliederen die direct uit het volwassenenvolkslied zijn ontstaan*. Bij dit soort liederen moet men denken aan teksten met een sterk formulair karakter: bezweringsformules tegen ziektes, onweer, duivels, vruchtbaarheidsliederen, liederen die ritmische bewegingen bij bepaalde handelingen (dorsen, maaien) begeleiden. Ook deze teksten 'daalden af' naar het domein van de kinderen. Hoewel ze in een bepaald opzicht lijken op de onder 1 genoemde liederen, verschillen ze ervan doordat het accent veel minder op de dramatische afloop van de gebeurtenissen ligt. Het ritmische, het bezwerende element is het belangrijkste. We zien deze soort volwassenenlyriek bij kinderen terug, in tal van aftelversjes bij voorbeeld. Dat ook bij deze verkinderlijking van een 'Zersingeprozess' sprake is, is evident.

(3) *Kindervolksliederen die niet uit volwassenenliederen voortkomen*. Deze teksten, gemaakt door kinderen zelf, zegt Lorbe 'sind unkompliziert, getragen von einem gleichmässigen, meist leiernden Rhythmus und drücken die Lust am Spiel mit Lauten und das Vergnügen am Komischen und Lächerlichen aus' (Lorbe, 1974).

Een gevarieerde ontstaansgeschiedenis dus van het kinderlied. Het zou bij voorbeeld buitengewoon interessant zijn kinderliederen te analyseren op de geschetste ontwikkeling van bron naar het lied zelf, zoals wij dat nu kennen (vergelijk hiervóór 'Altijd is Kortjakje ziek'). Van essentieel belang daarbij is natuurlijk de rol van de mondelinge overlevering. Is er bij een lied uitsluitend van mondelinge overlevering sprake geweest, dan is er veel meer met de motieven en andere elementen van het oorspronkelijke lied gebeurd dan wanneer de liederen (ook) schriftelijk vastgelegd waren; bij die laatste categorie is het verschuivingsproces veel minder dominerend.

Toch is het mogelijk, zegt Lorbe, ondanks de verschillen constanten op te sporen die een lied maken tot een *kinder*lied: alle moraliseringen en sterk rationele elementen zijn eruit gehaald; typische motieven van volwassenen zijn eruit verdwenen. Daarvan geeft Wilmink een aardig voorbeeld: 'Toen een dominee eens een verhouding had met zijn huisnaaister, en deze hem daarmee chanteerde, schoot hij haar dood. Enkele zeer lange en droevige balladen werden aan de lotgevallen van deze vrome man en aan zijn te late berouw gewijd. Maar op straat had men minder woorden nodig. Daar heette het, op de wijs van een toen populair revueliedje:

*Tararaboemdié!*
*Die dikke dominee,*
*die schoot met kruid en lood*
*zijn arme naaister dood.*

Het voorval werd na verloop van tijd vergeten, en van het straatlied bleef alleen de dominee overeind [ik zong zelf overigens vroeger altijd 'blikken dominee', als ging het om een soort tinnen soldaatje, H.B.]:

*Tararaboemdié!*
*Die dikke dominee,*
*die had z'n gat verbrand*
*al aan de kachelrand.*

*Toen ging hij naar de plee,*
*hij nam zijn pijpje mee,*
*maar bij een harde druk,*
*daar brak zijn pijpje stuk.'* (Wilmink, 1987)

De logische betekenis is van weinig belang meer, de liederen zijn 'springerig'; er is een uitgesproken voorkeur voor 'onzin', een voorkeur ook voor korte regels: ritme, rijm, herhalingen en associaties zijn de bepalende factoren.

Wat de kinderliederen, van welke oorsprong ook, verbindt, is dat ze, aldus Lorbe, de wereld van het kind weerspiegelen: 'Sowohl die Struktur als auch der Sinnzusammenhang sind bedingt durch die kindliche Vorstellungswelt. Sie modifiziert die Stoffe, sie prägt die Gestalt des Kinderliedes. Sie äussert sich keineswegs als eine Welt forcierter, klischeebehangener Kindlichkeit, sondern als eine sehr natürliche Welt, in der Menschen und Tiere und Dinge *neben*einander ihren Platz haben, eine Welt, die gar nicht niedlich und harmlos ist, sondern oft grausam, eine Welt, in der alles passieren kann, in der man die Ereignisse der Umgebung registriert, kaum über sie räsoniert und noch seltener moralisiert' (Lorbe, 1974).

Waar bij het verhalend jeugdliteraire proza eigenlijk alleen maar het overzichtswerk van Daalder voorhanden is, is het de schrijver van een poëzie-overzicht vergund een keuze te maken uit diverse overzichtsartikelen. Ik kan wijzen op Van Coillie (1980, 1982), Ekkers (1986) en Eykman (1989).

Bijna iedereen die zich heeft uitgelaten over kinder- en jeugdpoëzie, laat het genre beginnen bij Van Alphens *Proeve van kleine gedigten voor kinderen*; soms ziet men dit werk zelfs als het eerste ware kinderboek. Dat op die laatste zienswijze het een en ander viel af te dingen, bleek reeds uit de hiervoor genoemde vormen van kinderlyriek, maar ook in de voorafgaande hoofdstukken is met kracht van argumenten aangetoond dat deze traditionele visie correctie behoefde. Vooral Buijnsters laat zien dat er in de achttiende eeuw ook anderen dan Van Alphen als wegbereiders beschouwd mogen worden. Toch is het enigermate te betreuren dat Buijnsters Van Alphen uitsluitend als *historisch* verschijnsel bespreekt en geen melding maakt van de doorwerking van diens werk in de twintigste eeuw. Zo had hij erop kunnen wijzen dat Wilmink zich eigenlijk als een regelrechte nazaat van Van Alphen beschouwt.

In 1979 schreef Wilmink een informatief artikel met de bescheiden titel 'Iets over kindergedichten in de negentiende eeuw', waaruit zijn voorliefde voor vooral het werk van Van Alphen naar voren kwam. Hij baseerde zich in dat stuk, waar het om primaire teksten ging, op de dissertatie van Wirth, *Een eeuw Kinderpoëzie 1778-1878*, die de 'nieuwheid' van Van Alphen als kinderpoëet sterk benadrukte: 'Toen kwam Van Alphen met verhalen van tollen, hoepels, jonge honden, prui-

men, perziken, wafels en daarnaast ook onderwerpen die 't kind ook wel degelijk konden bezighouden, al was dit niet zo dageliks: onweer, sterven, vriendschap, medelijden, godsdienst, enz. Dat ze behandeld zijn op een manier, die afwijkt van onze opvattingen, doet hier niets ter zake. Belangrijk is 't feit dat hij zich rekenschap heeft gegeven van datgene, waarin een kind belangstelt. We kunnen gerust aannemen dat dit de eerste gedichtjes zijn geweest waarin 't kind voelde, dat men in zijn sfeer kwam en dat het, gewend aan die andere lectuur, deze heeft beschouwd als iets verfrissends en levenwekkends' (Wirth, 1926).

Bijna zestig jaar later verkondigt Wilmink een zelfde standpunt. Hij verdedigt Van Alphen tegen kritiek uit de negentiende eeuw, in het bijzonder van De Génestet, die schreef dat hij 'de kleine gedigten voor kinderen' nooit en te nimmer aan kinderen in handen zou geven: 'Van Alphen was niet dichterlijk, niet naïef, hij bezat geen fantasie, hij miste echte, kinderlijke blijdschap, maar stond als een deftige, altijd hoogernstig man tegenover de kinderwereld, in plaats van erin.' (Geciteerd naar Wirth, 1926.) Wilmink is de mening toegedaan dat Van Alphen meer waard is, omdat hij bij voorbeeld de angst van kinderen voor de dood onderkende en de moed had openhartiger over dat probleem te schrijven dan iedereen na hem, tot aan Astrid Lindgren.

Ook Goeverneur, al is het om andere redenen, is een auteur die zich in de warme belangstelling van Wilmink mag verheugen. Als Wilmink naar aanleiding van zijn eerste bundels door de poëziecriticus Anton Korteweg als 'Jan de Rijmer' wordt aangeduid, vat Wilmink dit op als een compliment, want 'Jan de Rijmer is het pseudoniem van Goeverneur, en die man heb ik mateloos bewonderd. Hij was de enige kinderdichter in de negentiende eeuw die werkelijk kinderen voor zijn geest had. Hij had niets opvoedends over zich' (Diepstraten/Kuyper, 1978). In zijn artikel over de negentiende-eeuwse kindergedichten zegt hij: 'Zijn kinderpoëzie is puur amusement, ook daar waar hij hardnekkige pogingen doet een moraal te verkondigen. Gaat het bijvoorbeeld over het nut van het lezen, dan laat hij een kind aan een os vragen, of die soms ook het abc moet leren. En het beest antwoordt:

> *Kind, daar bemoei ik mij niet mee,*
> *ik heb geen lust om veel te weten.*
> *Als ik maar gras heb en kan eten.'* (Wilmink, 1979)

In zijn uiteenzetting wijst Wilmink erop, dat hij een bepaald genre kindergedichten buiten beschouwing heeft gelaten, namelijk die verzen waarin een soms klein vergrijp op gruwelijke wijze wordt afgestraft, Piet de Smeerpoets-achtige gedichten, mag men aannemen, gezien de voorbeelden die genoemd worden: een duimzuiger worden de beide duimen door de kleermaker afgeknipt, een jongen die geen soep wil eten, wordt broodmager en sterft en de soepterrien wordt op zijn graf neergezet. Als reactie op juist dit soort teksten, is zijn veronderstelling, wordt er in de eerste helft van de twintigste eeuw een vloed van wat men idyllische versjes zou kunnen noemen geschreven, waarvan de inhoud uit niet veel meer bestaat dan 'hansje pansje, bij en blom, zom, zom'. Rie Cramer-achtige versjes dus. Wilmink geeft een aardig voorbeeld van dit genre:

*Nu gaan wij vrolijk dansen,*
*Wij dansen poot aan poot, ja, ja!*
*Wij zijn de haasjes uit de bossen,*
*De kleine haasjes uit de bossen*
*En snoepen hazelnoot.*

*Tra la la - la la la la ra la*
*O kijk eens hoe wij dansen!*
*Tra la la - la la la la ra la,*
*Wij dansen poot aan poot.*

Dit blijkt een jeugdwerkje van... prinses Juliana te zijn. Catharina van Rennes maakte er muziek op, de Avro gaf het liedje uit in 1935.

Wilmink verbindt aan zijn overzicht van de negentiende-eeuwse kinderdichters deze veelzeggende conclusie: 'Van de kinderdichters die hier aan de orde kwamen, keken Van Alphen en Goeverneur werkelijk naar kinderen. Heije [de dichter van evergreens als "Ferme jongens, stoere knapen", "De zilvervloot", "Een karretje op de zandweg reed", "Zie de maan schijnt door de bomen"] keek over ze heen naar een toekomst waarin zijn liberale idealen verwezenlijkt zouden zijn. Hij is, bij alle verschil in politieke opvatting, verwant aan die hedendaagse kinderboekenschrijvers die over de kinderen heen uitzien naar een alternatieve maatschappij met een schoon milieu en verwisselde rolpatronen. Rie Cramer en haar geestverwanten keken onder de kinderen door, naar een kabouteridylle vol onschuld die ze vlak boven de aarde meenden te aanschouwen' (Wilmink, 1979).

Veelzeggend, want waar hij verwantschap van Heije ziet met hedendaagse kinderboekenschrijvers, geldt dat voor hem natuurlijk evenzeer, zo niet sterker, waar het zijn verbondenheid met werk en ideeën van Van Alphen betreft. Zoals gezegd beschrijft Buijnsters Van Alphen en zijn werk vooral als historisch fenomeen, maar dit doende plaatst hij hem wel in wat door Fens (1984) als een 'reservaat' is omschreven. Buijnsters doet het zo voorkomen alsof Van Alphen behoort tot de oudere literatuur, de literatuur van vroegere generaties, níét tot het literaire verleden van de huidige lezers en daarmee tot hún literatuur. Het lijkt zo alsof Van Alphens werk de drempel van zijn eeuw niet is overgegaan, alsof het niet met de tijd is meegegaan. Kennelijk behoren de teksten van Van Alphen in de visie van menig literatuurhistoricus niet tot het corpus van de zogenaamde *actieve* literatuur, maar tot de 'slapende' letteren. Quod non, geloof ik.

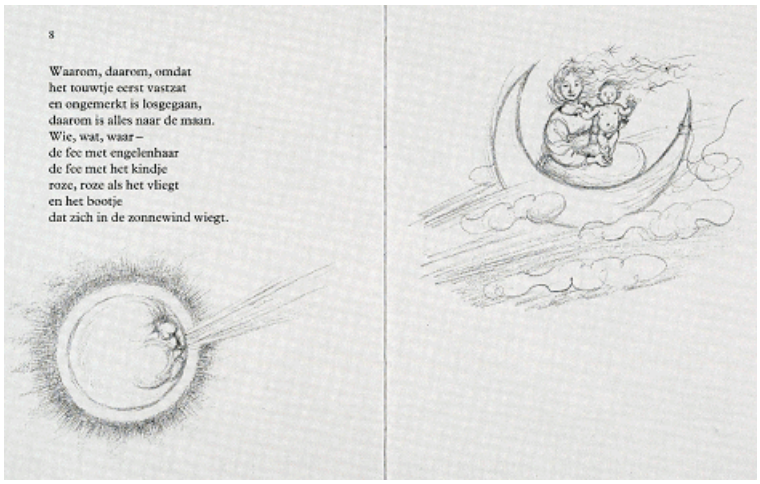
Wilmink heeft zich het werk van Van Alphen om zo te zeggen toegeëigend, omdat het een beroep heeft gedaan (en kunnen doen) op zijn eigen literatuuropvattingen, zoals die zich in zijn contemporaine context mede gevormd hebben. Ik zal dat met een voorbeeld illustreren. In *Goedenavond, speelman* besteedt Wilmink opnieuw veel aandacht aan Van Alphen, die hij geenszins als een kinderlijk brave en flauwe dichter beschouwt. 'Cornelis had een glas gebroken' wordt aan een schitterende analyse onderworpen, een analyse die alleen maar verricht kan worden door iemand die niet alleen bewondering heeft voor een dichter uit vroeger tijden, maar zich in feite een 'leerling' voelt van de oude achttiende-eeuwse 'mees-

ter' - de Stratemakeropzeeshow acht Wilmink inderdaad geschreven door 'pupillen' van Van Alphen -. Ik geef Wilminks commentaar bij de derde strofe:

*'Terwijl ik bezig met paletten*
*Bij 't venster was,*
*Vloog mijn* volan*, door 't fors raketten,*
*Daar in het glas.*
*Maar als uw Keesje 't van zijn leven*
*Niet weder doet,*
*Dan milt gij 't immers hem vergeven,*
*Gij zijt zo goed!*

Bravo, Kees! Zo pak je een 18de-eeuwse moeder aan! Bij de woorden "fors raketten" hóór je de moeder denken: 't is wel een deugniet, onze Kees, maar fors raketten, dát kan hij! Keesje heeft het pleit al bijna gewonnen en beweert dan ook nog dat hij "'t van zijn leven niet weder doet", iets wat geheel in tegenspraak is met zijn karakter zoals hij dat zelf net geschetst heeft. Maar ja, kinderen en verliefden zijn snel met woorden als "nooit" en "altijd"' (Wilmink, 1987). Wilminks verweer tegen verwijten van de kant van Ed Leeflang, als zouden Van Alphen en zijn hedendaagse leerlingen volwassenen zijn, die voor kind spelen ('Daarbij leggen ze kinderen ideeën in de mond die kinderen vaak zelf niet hebben. In ieder geval niet zó hebben. En ja, het valt ook niet mee om een stem te laten klinken als die van een echt kind. Van Alphen had er dikwijls moeite mee en de moderne dichters lukt het ook niet altijd even goed'), spreekt in dit verband boekdelen. Wilmink is een twintigste-eeuwse moralist; hij is, net als Van Alphen, misschien beter, méér dan Van Alphen *als schrijver* in staat kinderlijke gevoelens te verwoorden: 'Leeflang heeft ongelijk, omdat de goede kinderdichters geen kinderen napraten, maar dingen zeggen die kinderen van een jaar of acht tot elf wel kunnen voelen, maar nog niet kunnen uitdrukken. [...] in dat geval *hóór* je geen kind, maar je *ziet een kind voor je*, dat in zijn houding en gezichtsuitdrukking "zegt" wat de volwassen dichter werkelijk onder woorden brengt' (Wilmink, 1987). Tot zover een correctie op het eenzijdig historische beeld van Van Alphen.

Twee figuren dienen hier nog genoemd te worden, omdat ook bij hen van een doorwerking van ideeën gesproken kan worden. In het citaat dat Wirth van De Génestet geeft, komt zijn 'moderne' ideeëngoed prachtig naar voren: '... hoe moet hij [ = de ideale kinderdichter, H.B.] weten partij te trekken van hun ondeugendheid, hun schalksheid - zonder te zeer de wenkbrauwen te fronsen... Hoe moet hij, eindelijk, met hen, niet uit de hoogte, maar uit den drang en den overvloed des harten, weten te spelen, te stoeien, te zingen en hen tevens te leeren, zonder dat zij 't bemerken, waarlijk niet te veel en niet altijd door een plechtstatig en vervelend: Wat leert men nu hieruit en daaruit? niet door zedelesjes, maar door goede bezielende indrukken te geven' (Wirth, 1926). De andere negentiende-eeuwer is de reeds genoemde Goeverneur. Van Coillie beschouwt hem als de dominerende kinderpoëet van de negentiende eeuw, en zijn tijdgenoot De Génestet betitelde zijn gedichten als 'melk der poëzy', even voedzaam als de later in te nemen jenever.


8
Waarom, daarom, omdat
het touwtje eerst vastzat
en ongemerkt is losgegaan,
daarom is alles naar de maan.
Wie, wat, waar –
de fee met engelenhaar
de fee met het kindje
roze, roze als het vliegt
en het bootje
dat zich in de zonnewind wiegt.

[18] *'Waarom, daarom, omdat/het touwtje eerst vastzat/en ongemerkt is losgegaan,/daarom is alles naar de maan.' Fragment van een van de bakerrijmpjes van Ienne Biemans. Mance Post illustreerde de bundel* Lang zul je leven.

Hij verstond de kunst om kind te zijn met de kinderen, ‘vanzelf sprak hij [...] de taal, die daarbij hoorde, leefde in hetgeen hij uitbeeldde, wekte geloof aan de echtheid van zijn figuren’ (Wirth, 1926). En als hij moraliseert, doet hij dat op een wat luchtiger wijze dan Van Alphen. Van Coillie geeft in dit verband het volgende voorbeeld. Piet heeft vogelnestjes uitgehaald en het slot van het gedicht luidt dan:

*'t Eenigste, dat Piet gebeurde,*
*Was, dat Piet zijn broekje scheurde.*
*Lieve jongens, tot besluit:*
*Haalt geen vogelnestjes uit.*

De eerste helft van de twintigste eeuw wordt, zo melden vrijwel alle overzichten, gekenmerkt door wat men de sentimentaliteit van het kinderland (of om met Dasberg te spreken ‘jeugd(ei)land’) zou kunnen noemen. Verantwoordelijk voor deze tendens acht men veelal de talrijke damesdichters-componisten wier namen nu volstrekt in de vergetelheid zijn geraakt: Geertruida van Vladeracken, Hendrika van Tussenbroek, Nelly van der Linden Snelrewaard-Boudewijn, Anne Lambrechts-Vos (vergelijk hiervoor Catharina van Rennes). De teksten waar muziek bij geschreven werd, bezitten dit arcadische karakter:

*Hansje pansje zat op 't hek,*
*tekende op z'n leitje;*
*Naast hem graasde 't geitje,*
*'t deed zo goedig mek, mek, mek.*

Als symbool van deze categorie wordt zonder uitzondering Rie Cramer (1887-1977) genoemd, over wie Wilmink schrijft: ‘...met haar versjes en haar portretjes van kinderen met wijd uit elkaar staande ogen: kinderen die allemaal op zullen groeien tot Martine Bijlen’ (Wilmink, 1975). De Martine Bijl van *Elfje, Twaalfje* mogen we aannemen, een inderdaad wat ‘zoetig’ sprookjesboek voor kleuters. Het is begrijpelijk dat teksten als de volgende (uit *Tire, lire, letje*):

*Kindertjes liggen onder den boom.*
*Als ze opstaan dan zijn ze loom,*
*Als ze loom zijn vallen ze neer,*
*En als ze vallen dan liggen ze weer.*

in de jaren vijftig door een nieuwe generatie dichters weinig werden geapprecieerd, al beleefden haar versjes en vooral haar tekeningen na 1970 een merkwaardige revival. Weinig waardering van dichterszijde wellicht, maar bij deze constatering moet men wel bedenken dat dit soort teksten voor kinderen nooit helemaal uit het poëzie-aanbod verdwijnt. Ook nu, zegt Braaksma (1985) terecht, vinden kinderen de versjes van Rie Cramer nog altijd de moeite waard.

De grote ommekeer komt inderdaad, daar is een ieder het over eens, na de tweede wereldoorlog, in eerste instantie met het werk van Annie M.G. Schmidt,

vertegenwoordigster van wat Eykman ‘de Paroolgeneratie’ heeft gedoopt. In 1950 verscheen *Het fluitketeltje*, welke bundel niet zozeer qua vorm vernieuwing bracht als wel inhoudelijk. In formele zin lijkt zij geïnspireerd door het traditionele kinderrijm, bakerrijmen (veel herhalingen, klankrijkdom en alliteraties) vooral. Een tekst als ‘De drie vrouwtjes uit Haddemerveen’ roept toch op zijn minst reminiscenties op aan de strijd tussen vrouw Biba, vrouw Biba de Binka en vrouw Sina Snikna Knikker de Knikna. Ik citeer de eerste strofe:

*Er waren drie vrouwtjes uit Haddemerveen:*
*Katoenka, Baboenka en Hinkelebeen.*
*Katoenka zei tegen Baboenka: Juffrouw,*
*mijn varken loopt harder dan 't varken van jou.*
*'t Is nietes, 't is welles, 't is nietes, 't is wel!*
*Toen kwam er een ruzie! Toen kwam er een rel!*
*En Hinkelebeen zei enkel alleen:*
*Zo hard als mijn varkentje loopt er geen een.*
*Maar laten we 't even proberen gaan. Kom,*
*we lopen eenvoudig de wereld om.*

Nog sterker is de overeenkomst, ook door het geheimzinnige en associatieve karakter ervan, in ‘De katten’ (uit *De lapjeskat*):

*Ringel rangel ronde,*
*de katten gaan naar Londen,*
*de katten gaan naar Engeland,*
*het stond vanavond in de krant,*
*ringel rangel ruis*
*en de honden blijven thuis.*

*Waar zullen ze wonen? In Engelse huizen.*
*Wat zullen ze eten? Engelse muizen*
*en Engelse worst van een Engels bord*
*en Engelse pap van een Engelse lord*
*en Engelse vis*
*van een Engelse miss*
*en die katten zullen hun verdere leven*
*in 't Engels mauwen en kopjes geven.*

*Ringel rangel ronde,*
*de katten gaan naar Londen,*
*de katten gaan naar Engeland,*
*met anjelieren in hun hand,*
*ringel rangel ree*
*en de honden gaan níét mee.*

Het innoverende van Schmidts poëzie ligt echter vooral in haar onderwerpen. Fantastische kolderieke voorvallen worden op een humoristische manier beschreven en de moraal is vaak die van een ‘mundus inversus’ (‘Ik ben lekker stout’ met de schitterende regels ‘'k Wil lekker knoeien met het zout,/ik wil niet aardig zijn, maar stout/en van de leuning roetsen/en schipbreuk spelen in de teil/en ik wil spugen op het zeil!’). ‘Haar aanstekelijk anarchisme,’ zegt Eykman (1989), ‘zit [...] in de humor die ze hanteert, je struikelt voortdurend over nonsensicale situaties, je raakt terecht in een omgekeerde wereld waarin van alles gebeurt, wat helemaal niet kan. Kinderen krijgen op die manier een knettergekke vrijplaats als tegengif tegen de rationalistische, verstandige grote mensenrealiteit.’

Niet alleen in haar onderwerpen is Annie Schmidt vernieuwend. In een overzichtsartikel ter gelegenheid van de aan haar toegekende Constantijn Huygens-prijs - van dit artikel wordt hieronder met toestemming van de auteur vrijelijk gebruik gemaakt - noemt Fens (1987) het volgende rijmpaar het ongewoonste uit de Nederlandse literatuur: ‘pianostemmer - leeuwentemmer’ (of ‘citeer 's - Homerus’). Hij acht dit meer dan alleen een taalspelletje. Op deze wijze kent de taal geen standsverschil meer tussen de woorden, er wordt hun, hoe ongerijmd ze zich ook tot elkaar verhouden, een gelijkheid opgelegd die iedere vorm van nivellering mist. De woorden worden aan elkaar gewaagd, ze hebben met elkaar rekening te houden en zich aan elkaar aan te passen. ‘Aanstellerij is uit den boze,’ zegt Fens, ‘en woorden die zich nog op iets willen laten voorstaan, worden eruitgerijmd. Dat laatste gebeurt vaak, en de gewone woorden nemen de macht over.’ Ook hier is weer het begrip ‘anarchie’ van toepassing. Immers ook in de taal is zo de anarchie aan te wijzen: de gewoonste woorden zetten de deftigste en gewichtigste buitenspel; ze maken ze belachelijk door hun zichzelf als onvermijdelijk rijmwoord op te dringen: ‘Toen at de koning een liter ijs/vlak voor het koninklijk paleis.’ Een tweeletterwoord tast definitief een zeer gewichtig paar woorden aan, het realistische het idealistische. Niet het minst treffend (én vernieuwend) aan de poëzie van Annie Schmidt is, dat zich in de taal voltrekt wat zich anekdotisch in het gedicht voordoet.

Maar het gaat vooral om haar mentaliteit; ze gooide niet alleen de taal (van de tot dan toe geschreven kinderpoëzie), maar ook de Ideeën ervan omver. In het keurige koninkrijkje van de kinderpoëzie werd de republiek uitgeroepen (met Annie Schmidt als president, dat wel). Fens maakt ‘Het fluitketeltje’ in Schmidts eerste bundel dan ook bijna tot een revolutionair symbool: ‘Al meteen in het eerste gedicht nam een fluitketel de macht over bij afwezigheid van meneer en mevrouw. Hij kan in zijn lust zijn eigen zin te doen tegen geklaag of vermaningen van zijn naaste omgeving in, in zijn onbeschaamdheid zich te laten horen - boven alle gevestigde geluiden uit -, in de gewoonheid van zijn toon, haast symbolisch genoemd worden voor bijna de gehele kinderpoëzie van Annie Schmidt.’ Het prinsesje Tierlantijn ‘acteert’ (in dezelfde bundel) op identieke wijze:

*Er was eens een prinsesje en ze heette Tierlantijn.*
*Ze was mooi als enkel maar prinsesjes kunnen zijn.*
*Haar vader was een koning en haar ma was koningin,*

*en gistermorgen maren zij zo nijdig als een spin!*
*Wat was er dan? O jee, o jee, o jee, wat was er dan?*
*Ze wilden, dat ze trouwen zou, al met een edelman.*
*Het moest een echte prins zijn, of een graaf, of een baron,*
*het liefst een heuse koningszoon, maar als 't niet anders kon*
*desnoods, desnoods een generaal van 't koninklijke leger,*
*maar Tierlantijn zei vol venijn: Ik wil een schoorsteenveger!*

De prinses gehoorzaamt niet langer aan het sprookje: ze doet wat ze wil en de taal doet dat ook. Maar ook het vers zelf gaat zeer eigenzinnig en 'eigenwillig' te werk, in zijn lange eerder door ritme dan door metrum bepaalde regels, met het mede daardoor (en dat zal voor de kinderpoëzie in haar geheel gaan gelden) veroorzaakte directe gerichtheid op de lezer, die in het komplot van de taal wordt betrokken als in de opstandigheid van het meisje. Fens verbindt daaraan deze conclusie: de kindergedichten van Annie Schmidt sluiten in de meeste opzichten niet bij conventies aan; ze sluiten zelfs vaak niet bij zichzelf aan, uiteraard wel naar de geest, maar zelden naar de vorm: hun prosodie is een zeer eigenzinnige; er is ook niets voorspelbaars aan, uitgezonderd het rijm dan, maar over de wijze waarop dat gaat optreden en de verdeling van de tijdsduur nodig om de rijmwoorden elkaar te laten treffen, blijft de lezer meestal in het onzekere. Dat geeft aan het lezen een bepaalde spanning. De auteur verstoort bij voortduring het metrum door de vrijheden van het ritme, waarmee ze niet alleen aan de dreun ontkomt, maar het gedicht ook het gelukkige slachtoffer maakt van de anarchie van de taal.

De in de gedichten geschetste wereld staat tegenover die van de geordende maatschappij, waar alles is zoals het hoort te zijn en iedereen doet wat hij moet doen, waar de (gevestigde) taal de dienst of de kunst uitmaakt, de woorden elkaar in keurig metrum vinden, kortom, om in de kinderpoëzie te blijven, de wereld van Pieter Hendrik Hagelslag, het voorbeeldige kind, dat voorbeeldige man en voorbeeldige echtgenoot van een voorbeeldige vrouw wordt. Maar hij krijgt - als de brave kinderpoëzie van het werk van Annie Schmidt - zijn trekken thuis van zijn zes kinderen, die tegen alle regels ingaan.

Met diezelfde wereld van orde, netheid en zelfvoldaanheid werd ook gespot in de eveneens in 1950 verschenen bundel - voor volwassenen - *En wat dan nog*? Naar de vorm zijn deze gedichten traditioneel, waarschijnlijk zijn ze op grond daarvan ook door de contemporaine critici nauwelijks naar waarde geschat; de gedichten waren in hun visie, denk ik, te gewoon, te weinig verrassend. In een gedicht in de eveneens voor volwassenen geschreven bundel *Huishondpoëzie* (1957) nam Annie Schmidt wraak op deze critici en gaf ze haar eigen poëticale positie onomwonden aan. Tegelijkertijd bevat het gedicht, 'Een dichter', bijna profetische woorden voor de literaire situatie een decennium later:

*Piet Pluimers won het liefste verzen schrijven*
*over wat late rozen in de zon.*
*Hij was een dichter en hij wou het blijven.*
*Hij schreef sonnetten toen hij pas begon.*

*Het rijmde ook. Maar and're dichters zeiden:*
*je mag niet rijmen joh, 't is geen gezicht!*
*Je moet zorgvuldig alle rijm vermijden,*
*want een gedicht dat rijmt is geen gedicht.*

*En dan dat metrum! Dat is uit de mode.*
*'t Mag niet van rál de ral de rál de ral.*
*Punten en komma's, jongen, zijn verboden.*
*En denk erom: geen hoofdletters vooral.*

*En nooit een hele zin. Alleen maar brokken.*
*En rozen mógen wel een keer, maar dan*
*slechts in verband met baarmoeders en sokken*
*en zó dat niemand het begrijpen kan.*

*'t Is maar een weet, we zeggen 't je maar even.*
*Piet had het spoedig door en hij zei: o.*
*Hij heeft dezelfde dag een vers geschreven,*
*zijn eerste echte vers. En dat ging zo:*

ik drijf spelden van wanhoop
in de huid van je
grutten wezenloos
woezie woezie 17 en
klaan uit je klukhaar versuikeren
bleke bliezen in schedels met spuigaten
vol blauw gehakt

*En toen zei iedereen: dat is reusachtig!*
*En Paul Rodenko schreef een heel lang stuk*
*in* Maatstaf *om te laten zien hoe prachtig*
*het was. Vooral dat 'woezie' en dat 'kluk'.*

*Alleen Piet Pluimers zelf was niet tevreden.*
*Hij wou zo graag eens rijmen, want helaas,*
*hij heeft nu eenmaal 't rijm onder z'n leden.*
*Maar nee, hij mag alleen met Sinterklaas.*

*En hij won graag één keer een komma zetten.*
*Ach Piet! Over tien jaren slaat het om!*
*Dan rijmt men meer. Dan maakt men weer sonnetten.*
*Dan gaat het weer van póm de róm de róm.*

In *En wat dan nog?* staat ook het gedicht 'Aan een klein meisje', waarin Fens de oorsprong van Schmidts kinderpoëzie vermoedt: 'nog even mag alles. Maar de

hark, waarmee de kleinste ongerechtigheden worden verwijderd en die altijd twee woorden bij elkaar brengt om mee te spreken, die de paadjes van het metrum schoonhoudt, staat al klaar in het toekomstige voortuintje, met de hagen en de hekken.'

*Dit is het land, waar grote mensen wonen.*
*Je hoeft er nog niet in: het is er boos.*
*Er zijn geen feeën meer, er zijn hormonen,*
*en altijd is er weer iets anders loos.*

*En in dit land zijn alle avonturen*
*hetzelfde, van een man en van een vrouw.*
*En achter elke muur zijn and're muren*
*en nooit een eenhoorn of een bietebauw.*

*En alle dingen hebben hier twee kanten*
*en alle teddyberen zijn hier dood.*
*En boze stukken staan in boze kranten*
*en dat doen boze mannen voor hun brood.*

*Een bos is hier alleen maar een boel bomen*
*en de soldaten zijn niet meer van tin.*
*Dit is het land waar grote mensen wonen...*
*Wees waar niet bang. Je hoeft er nog niet in.*

Terecht zegt Fens dat dit gedicht een plaats verdiend had op de laatste bladzijde van de verzamelde kindergedichten ( *Ziezo*), als om aan te geven: dit komt erna.

De indruk dat Annie Schmidt in haar kinderpoëzie meer lijkt te durven dan in haar gedichten voor volwassenen, zou wel eens hieruit verklaard kunnen worden: het braaf-traditionele karakter van de poëzie voor kinderen op het moment dat zij begón te schrijven leidde ertoe dat haar werk wel als een revolutionaire (poëtische) daad móést worden ervaren.

Terecht wordt zowel door Eykman als door Ekkers Han G. Hoekstra (1906-1988) als een soort wegbereider van het succes van Schmidt gezien. Niet voor niets behoren zij beiden tot de zogenaamde Paroolgeneratie. Fens (1987) spreekt het vermoeden uit dat het klimaat bij het dagblad *Het Parool* aan het einde van de jaren veertig en de eerste helft van de jaren vijftig bepalend is geweest voor de toon van dichters als Hoekstra en Schmidt: 'In die krant werd door heel wat medewerkers geschreven in een taal die tot dan in de Nederlandse journalistiek ongebruikelijk was en door de lezers toch als zeer modern werd ervaren: de deftigheid was uit de taal, er was een lichte ironie, er werd door de medewerkers persoonlijker geschreven dan in de andere kranten. *Het Parool* was toen een krant die duidelijk creativiteit en vindingrijkheid liet zien, en, tot in de sportverslaggeving toe, een lichte geur van literatuur meedroeg. Alleen in dat midden kon "Het schaap Veronica" tot één der aardigste literaire figuren uit de Nederlandse literatuur uitgroeien.' Hoekstra zelf ontkent overigens een directe invloed op Annie Schmidt van zijn

kant: ‘Het zat gewoon in de lucht, de tijd was rijp voor dergelijke luchtige versjes waarin de vroegere boeman omver werd gehaald en het ondeugende kind op een voetstukje geplaatst’ (Van Coillie, 1984). Maar ‘De kinderen uit de Rozenstraat’ (uit *Het verloren schaap*) zal toch door Schmidt gezien en niet onopgemerkt gebleven zijn:

*De kinderen uit de Rozenstraat*
*hebben altijd vuile handen,*
*ze hebben meestal een gat in hun mouw,*
*en ongepoetste tanden*.

*De kinderen uit de Rozenstraat*
*hebben altijd slordige haren,*
*ze hebben vaak een splinter in hun hand,*
*en builen, bulten en blaren*.

*De kinderen uit de Rozenstraat*
*lopen meest op blote voeten,*
*ze zijn de hele dag op straat,*
*alsof ze nooit eten moeten*.

*De kinderen uit de Rozenstraat*
*schijnen zich nooit te verschonen,*
*ze mogen alles wat ik niet mag*.
*'k Wou soms wel in de Rozenstraat wonen...*

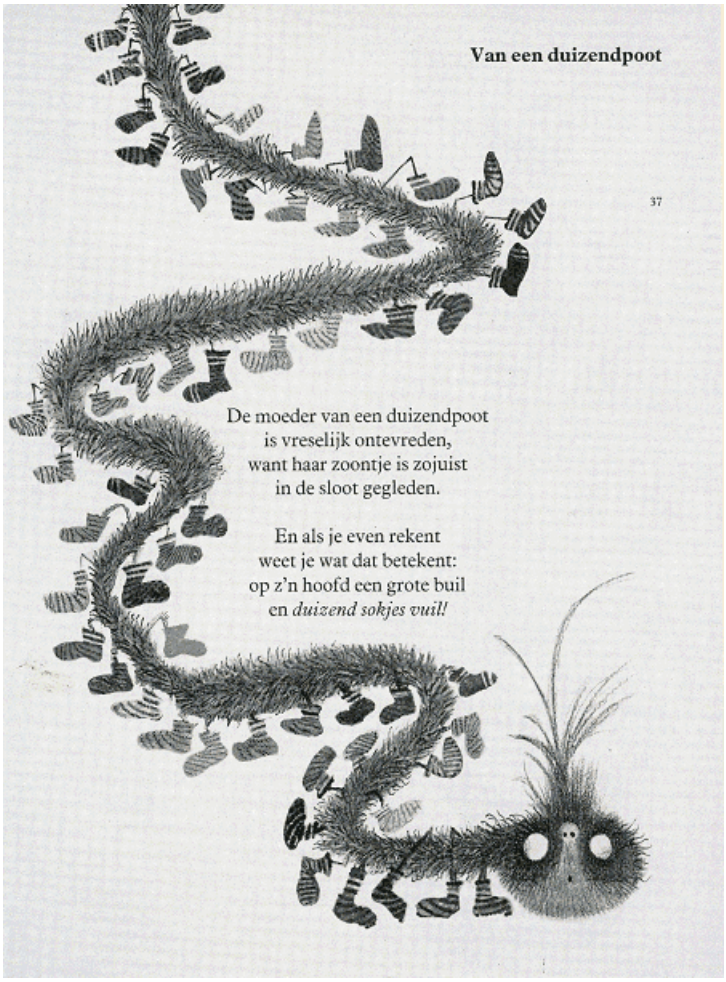
Zijn grote bekendheid ontleent Hoekstra echter vooral aan zijn *Rijmpjes en versjes uit de nieuwe doos*, aan welk genre hij, zoals Ienne Biemans in de jaren tachtig, nieuwe impulsen gaf. Misschien minder geheimzinnig dan de ‘echte’ rijmpjes en versjes, maar vooral speels en amusant:

*Een brilslang van een jaar of tien*
*die kon inééns niet goed meer zien*.
*Hij gaf van schrik een gilletje*.
*Hij was een week*
*geheel van streek*.
*Nu heeft hij een nieuw brilletje*.

en

### *Van een duizendpoot*

*De moeder van een duizendpoot*
*is vreselijk ontevreden,*
*want haar zoontje is zojuist*
*in de sloot gegleden*.


Van een duizendpoot
37
De moeder van een duizendpoot
is vreselijk ontevreden,
want haar zoontje is zojuist
in de sloot gegleden.
En als je even rekent
weet je wat dat betekent:
op z'n hoofd een grote buil
en *duizend sokjes vuil!*

[19] *Illustratie van Fiep Westendorp bij het gedicht 'Van een duizendpoot' van Han G. Hoekstra. In* Rijmpjes en versjes uit de nieuwe doos.

*En als je even rekent*
*weet je wat dat betekent:*
*op z'n hoofd een grote buil*
*en* duizend sokjes vuil!

Evenmin als bij Schmidt - zij ís er en verdwijnt niet meer van het toneel - kan men bij Hoekstra van een echte ontwikkeling spreken. Twee genres vallen in zijn kinderpoëzie te onderscheiden: humoristische versjes, met een neiging naar het nonsensicale, en daarnaast meer verhalende gedichten als 'Leo is ziek' (uit *Het verloren schaap*). Het enige wat men, misschien, zou kunnen zeggen, is dat het nonsensicale in zijn latere werk iets meer de boventoon gaat voeren.

Waren Schmidt en Hoekstra in de beginjaren na de tweede wereldoorlog de 'leading children's poets', de 'Vijftigers' van de kinderpoëzie, bijna twintig jaar later is er in zekere zin sprake van een nieuwe revolutie. Hans Andreus publiceerde in 1967 zijn eerste kinderbundel *Waarom daarom*. Het revolutionaire was onder meer daarin gelegen, dat een erkend 'groot' dichter - al geldt dit ook enigermate voor een auteur als Han G. Hoekstra - zich niet te hoog achtte voor het schrijven van poëzie voor kinderen. Dat is ook niet zo vreemd, want als dichter voelt Andreus zich verwant aan de positie van het kind. Wat hij daarmee bedoelt, legt hij uit in het voorwoord van de door hem samengestelde bloemlezing *De dichter en het afscheid van de jeugd* (1958): 'De dichter is minder dan de anderen de waarde vergeten van die onschuld van de jeugd en de onafhankelijkheid van gevoel en denken; als dichter moet hij daarvan bestaan. Hij kan afscheid nemen van de hardheid die van de jeugd is; hij kan afscheid nemen van het vertrouwde dat die jeugd geeft, maar hij kan het niet stellen zonder dat blindelings creatieve moment dat de jeugd is. Ieder dichterlijk woord staat in het teken van de onschuld. Logisch dat de dichter het betreurt dat zijn gehele menselijke bestaan niet zo kan zijn als hij het dichterlijk zou willen.' Met andere woorden: de dichter Andreus laat het kinderlijke in zich tot uiting komen en probeert met een onbevooroordeelde blik de wereld te bekijken. Hij schept in zijn dichterlijke wereld om zo te zeggen een éigen wereld, waarin juist die onschuld een grote rol speelt.

Voor een dichter met dergelijke poëticale opvattingen is het bijna vanzelfsprekend dat hij ook gedichten voor kinderen schrijft. Er zijn dan ook vier bundels met kindergedichten van hem verschenen. Naast *Waarom daarom* verschenen *De rommeltuin* (1970), *De fontein in de buitenwijk* (1973) en ten slotte in 1975 *Kinderversjes*.

Andreus heeft geen enkele van deze bundels opgenomen in de door hem samengestelde verzamelbundel *Gedichten 1948-1974*. Ook de samenstellers van Andreus' *Verzamelde Gedichten* (1984) wilden blijkbaar Andreus' werk voor kinderen gescheiden houden van dat voor volwassenen, want er is geen 'kinderversje' in terug te vinden. Toch schreef Remco Ekkers in 1982 over Andreus: 'Hans Andreus is in de eerste plaats een dichter, ook in de kinderliteratuur. Hij schrijft soms over dezelfde onderwerpen voor volwassenen en kinderen. De kindergedichten zijn eenvoudiger, humoristischer, fantastischer, maar de melancholische ondertoon geeft ze een onzware ernst die weldadig aandoet in vergelijking met veel flauwekulrijmpjes die voor kinderpoëzie willen doorgaan. [...] De kindergedichten zijn

geschreven in een taal die het kind zelf gebruikt en zo muzikaal en precies, dat je het gevoel krijgt: zo is het helemaal goed.' Ekkers rekent de kindergedichten van Andreus kennelijk wél tot de kinder*poëzie*.

Is dit terecht? Het is bekend dat de gedichten die Andreus voor volwassenen schreef tot de literatuur gerekend worden. In hoeverre mogen of kunnen nu zijn 'kinderversjes' *poëzie* genoemd worden? Voor een (mogelijk) antwoord op die vraag waag ik me aan een (onvermijdelijk) exemplarische vergelijking van een kindergedicht met een gedicht voor volwassenen. Op zijn minst zal dan duidelijk worden welke aanpassingsmiddelen Andreus heeft gebruikt bij het schrijven voor kinderen en op welke punten dit werk afwijkt van dat voor volwassenen.

'Aanpassingsmiddelen' zei ik, niet zonder zin, want de vergelijking geschiedt aan de hand van een adaptatietheorie, opgesteld door G. Klingberg (1973). Deze heeft bij wijze van hypothese een viertal vormen van adaptatie onderscheiden, waarbij hij adaptatie als volgt definieert: in een jeugdliteraire tekst wordt rekening gehouden met de belangen, behoeften, wijze van ervaren, kennis, leesvermogen van kinderen en jeugdigen. Het gaat dan om de volgende vormen van adaptatie:

1. Adaptatie wat betreft de keuze van de *stof*. Een auteur kan de *inhoud* aanpassen aan wat hij weet of meent te weten van de ontbrekende kennis en ervaringen, van de aanwezige behoeften en interesses en van de beleving van de lezer. Hij zal bepaalde thema's en motieven niet gebruiken, omdat hij ervan uitgaat dat het kind daarvoor te weinig kennis bezit of een te geringe belangstelling. Rekening houdend met de behoeften van een kind zal een auteur eerder een optimistische levenshouding presenteren dan een pessimistische.

2. Adaptatie wat betreft de literaire *vorm*. Een auteur streeft dan naar een overzichtelijke thematiek en een eenvoudige compositie. Moeilijke woorden worden van een verklaring voorzien, verwijzingen naar voor de lezer onbekende literaire werken worden vermeden. Veelal wordt gekozen voor het perspectief van een kind of een jeugdige, dat wil zeggen een verhaalfiguur met minder kennis dan een volwassene. De dialoogvorm verdient de voorkeur. Aan de beleving van de lezer wordt tegemoetgekomen onder meer door (veel) spanning op te wekken, een happy ending aan het verhaal te verbinden en herhalingstechnieken toe te passen.

3. Adaptatie wat betreft de keuze van de *stijl*. Het talige karakter van het werk kan aangepast worden doordat de auteur rekening houdt met wat hij aan woordkennis en leesvermogen bij de jeugdige lezer vermoedt. Er zal eerder voor directe dan voor indirecte rede gekozen worden. Verder zullen er vaak korte zinnen gebruikt worden en nauwelijks abstracte woorden of ingewikkelde zinsconstructies. Van beeldspraak zal beperkt gebruik gemaakt worden.

4. Adaptie wat betreft de keuze van het *medium*. Hierbij gaat het om de specifieke lay-out van kinder- en jeugdboeken. Naast de auteur zullen de uitgever en eventuele illustrator in dit verband een rol spelen.

Nu zou men kunnen tegenwerpen dat het adaptatieconcept van Klingberg ertoe leidt dat het rekening houden met de belangen, behoeften, wijze van ervaren, leervermogen et cetera van kinderen en jeugdigen te snel uitnodigt tot een pedagogische en psychologische invulling van deze begrippen. Misschien. Men dient hierbij echter te bedenken dat de toepassing van Klingbergs begrippenappa-

raat altijd betrekkelijk is: het hangt er namelijk van af wat onder kinderen wordt verstaan, welk beeld men heeft van kind en samenleving en van kind en socialisatie. Historisch gezien hebben we steeds te maken met veranderende opvattingen over kinderen - de voorgaande hoofdstukken leveren daar de nodige bewijzen voor - en daarmee ook over wat kinder- en jeugdliteratuur wat betreft stof, vorm, stijl en medium kan zijn. Ook al is het voornamelijk op proza gericht, toch meen ik dat Klingbergs instrumentarium voldoende aanknopingspunten biedt om, zij het met de nodige voorzichtigheid, toegepast te worden bij een vergelijking van Andreus' poëzie voor volwassenen en die voor kinderen.

Ik heb bij de vergelijking gekozen voor twee gedichten die thematisch een zekere verwantschap vertonen. Waar liggen de verschillen? Zijn de verschillen altijd terug te brengen tot de adaptatievormen als boven beschreven? Valt de vergelijking in esthetisch opzicht in het nadeel uit van het jeugdliteraire gedicht?

### Gedicht voor volwassenen
### *Een nacht*

*Lichaam, wees stil. Wij moeten slapen,*
*jij en ik, in het hart van de nacht.*
*Wees niet bang. Je hebt veel verloren,*
*lachen, liefde, een soort gelukkige rust,*
*maar wat kunnen mij doen? Wij deden het zelf,*
*riepen verlies naar ons toe, een sneeuwstorm*
*en meten niet waarom. Of weten we het toch,*
*maar zoals men nietsziend uitkijkt*
*over een barre landstreek.*
*Lichaam, ga slapen. Het is al laat.*
*Morgen begint de dag van de stenen.*

### Gedicht voor kinderen
### *Van binnen pratend hoofd*

*Als het stil wordt in de nacht*
*en je hoort de dingen bijna praten,*
*dan hoor je ook hoe je eigen hoofd*
*nog lang niet, nog lang niet wil slapen,*

*want binnenin zichzelf, daar praat*
*het dóór, over vandaag en morgen:*
*wanneer je op vakantie gaat*
*en wie er dan voor de hond moet zorgen;*

*het vertelt je een paar van de gekste moppen,*
*maar die kende je al en je lacht er niet om,*

*het vraagt je of je 'n miljoen zou gappen*
*als dat zomaar es even kon,*

*en of als je doodgaat als je heel oud bent,*
*je dan niks meer voelt of dat je 't maar koud hebt,-*
*en dan gaat dat hoofd van binnen*
*maar gauw over iets anders beginnen,*

*terwijl het je nooit eens slapen laat*
*(trouwens, het zegt van zichzelf al: Raar,*
*raar, nietwaar, zo'n hoofd dat maar*
*in je praat en praat)*.

Twee gedichten over niet in kunnen slapen, over liggen nadenken. In het kindergedicht wordt het slapen belemmerd door het verstand, dat, zonder dat je het tegen kunt houden, gedachten produceert. In het gedicht voor volwassenen houdt het lichaam de ‘ik’ uit zijn slaap. Omdat er later gesproken wordt van ‘veel verloren, lachen, liefde, een soort gelukkige rust’, ligt de interpretatie voor de hand, dat het lichamelijk verlangen naar een vroegere geliefde de ‘ik’ uit zijn slaap houdt. Hierdoor bestaat er een verschil in de aard van de gedachten, die in de twee gedichten naar voren komen. In het kindergedicht is een opbouw waar te nemen van concrete, dagelijkse zaken (vakantie, de hond, moppen) naar abstractere zaken van meer ethisch-levensbeschouwelijke aard (diefstal, dood). Na de vragen over de dood, die tamelijk beangstigend kunnen zijn omdat er geen direct antwoord op te geven is, ‘gaat het hoofd van binnen maar gauw over iets anders beginnen’. Dit zou erop kunnen duiden dat Andreus er rekening mee houdt dat kinderen niet zo lang nadenken of wíllen nadenken over het verschijnsel ‘dood’. De ernst van dit soort gedachten wordt ook gerelativeerd in de laatste strofe: het zijn rare gedachten die je dus niet ál te serieus hoeft te nemen. Is dit nu een adaptatie aan de jeugdige lezer te noemen? In het gedicht voor volwassenen worden ook geruststellende gedachten geuit. Daar wordt het lichaam in slaap gesust, het hoeft niet bang te zijn voor de schuld die de ‘ik’ heeft aan het verlies van de geliefde. Via ‘sneeuwstorm’ en ‘zoals men nietsziend uitkijkt over een barre landstreek’ wordt uitgedrukt dat er geen sprake is van schuld. Er wordt eigenlijk gezegd dat er op een dergelijke vraag nooit een eenduidig antwoord te geven is. De enige adaptatie die wat betreft de inhoud is aan te wijzen, is dat er in het kindergedicht niet wordt gesproken over lichamelijke verlangens.

Beschouwd vanuit traditionele opvattingen over het uiterlijk van een gedicht ziet het kindergedicht er meer uit als een *gedicht*, door de opbouw in strofen van vier regels en de aanwezigheid van eindrijm. Andreus gebruikt in de meeste kindergedichten eindrijm, hoewel dit niet op een starre manier geschiedt. In zijn poëzie voor volwassenen is weinig of geen eindrijm te vinden, daar maakt Andreus gebruik van andere herhalingstechnieken: letterlijke en variërende woord-herhaling, klankherhaling, herhaling van zinslengte en een cyclische opbouw van het gedicht.

Klingberg had voor de stilistische adaptatie voorspeld dat indirecte rede niet of op zeer beperkte schaal gebruikt zou worden, omdat dit niet tegemoet zou komen aan de beleving van een kind. In ‘Van binnen pratend hoofd’ is wel sprake van een soortgelijke vorm, de vrije indirecte rede. Andreus heeft hierdoor aan het gedicht een meer algemene geldigheid gegeven, in de trant van: dergelijke gedachten heeft iedereen wel eens. Het gedicht wordt er als het ware (leef)tijdloos door. De beeldspraak van een hoofd dat van binnen praat, lijkt misschien een specifiek op kinderen gerichte uitdrukking, maar het feit dat Andreus hetzelfde beeld ook in een van zijn gedichten voor volwassenen gebruikt zou erop kunnen wijzen dat de twee genres toch minder ver uit elkaar liggen dan men (en wellicht ook Andreus zelf) veelal pleegt aan te nemen:

*Ik lig zo stil op de hei*
*als een kapotte robot,*
*geen onderdeel*
*beweegt in de zon*

*Maar binnenin*
*praat het maar door*
*achter het gedeukte voorhoofd*.

Elders (1987) heb ik meer gedichten op deze wijze met elkaar vergeleken, hetgeen tot de volgende conclusies leidde.

*De stofkeuze*. In beide genres is sprake van een vrij gering aantal thema's en motieven. Voor de poëzie voor volwassenen is in feite één hoofdthema aan te wijzen: de identiteit van het ik. Het is daarmee aan de lezer om deze ‘ik’ op te vatten als ‘de dichter’ of ‘de lezer’. De andere thema's zoals het licht, de natuur of de liefde zijn ondergeschikt aan dit hoofdthema.

In de kindergedichten komt een grote verscheidenheid aan onderwerpen aan bod. Veel gedichten gaan over dieren. Opvallend is dat veel dieren met een probleem worstelen, niet zo gelukkig zijn, maar in een vrij groot deel van deze gedichten bedenken zij zelf een oplossing, waardoor ze het leven weer aankunnen en ervan kunnen genieten. Achttien gedichten uit de vier bundels hebben objecten als onderwerp, en net als bij de diergedichten is hier veelvuldig sprake van personificatie, waarbij het praten en handelen van de objecten dikwijls tot komische effecten leidt. Toch gaat het bij de beschrijving van deze ‘dingen’ en dieren niet louter om een fantastisch gebeuren, het gebruik van deze vorm van beeldspraak bezit ook een symbolische betekenis, waar het een vergelijking met *menselijk* handelen betreft. Telkens zien we dezelfde elementen terug, die betrekking hebben op menselijke eigenschappen. Dit betekent overigens niet dat mensen zelf ook niet ruim aan bod komen in de kindergedichten. Alle beschrijvingen van mensen of menselijke eigenschappen geven te zamen een beeld van Andreus' ‘ideale mens’, die zelfstandig handelt en oordeelt, in vrijheid leeft en werkt.

Ten aanzien van de poëzie voor volwassenen geldt echter dat deze thematiek in meer filosofische bewoordingen wordt uitgedrukt en dat identiteitsvragen vaak

direct verbonden worden aan een negatieve kijk op het menselijk handelen. In de kinderpoëzie komen ook wel negatieve aspecten naar voren als bemoeizucht en een te geringe milieubewustheid, maar deze worden steeds toegeschreven aan de volwassene. Ze vormen een contrast met de in andere gedichten beschreven kinderlijke levensvreugde en een optimistischer levensbeschouwing.

Over het geheel genomen is er dus sprake van dezelfde thematiek. In de poëzie voor volwassenen vinden we wél onderwerpen die niet terug te vinden zijn in de kindergedichten. Het gaat dan om erotische gedichten en gedichten waar Andreus spreekt over natuurkundige begrippen. Het licht, voor velen hét onderwerp van Andreus' poëzie, komt ook niet als zelfstandig onderwerp aan de orde in de gedichten voor kinderen. Toen aan Mies Bouhuys werd gevraagd of het licht een belangrijke rol speelt in Andreus' poëzie, antwoordde ze: 'Ik zou willen zeggen: die kinderpoëzie is het licht. Daarin wordt het woordt "licht" heel wat minder gebruikt dan in de andere poëzie, maar het zijn op zichzelf de werkelijke lichte momenten in zijn dichterschap, misschien wel in zijn leven' (Bouhuys, 1979).

*De literaire vorm*. Andreus drukt zich in de kindergedichten over het algemeen concreter uit. Hij kiest voor directe bewoordingen en beschrijvingen van handelingen. Hij hanteert een taal die helder en duidelijk is, de woorden zijn minder dubbelzinnig of polyinterpretabel dan in de poëzie voor volwassenen. Beeldspraak wordt wel gebruikt, maar in beperktere mate. De beeldspraak in de kindergedichten wordt vaak langzaam opgebouwd, waardoor sneller duidelijk is wat ermee bedoeld wordt. Als er al moeilijke woorden gebruikt worden, worden ze meestal uitgelegd. Andreus hanteert meer rijm in de kindergedichten en ook wordt interpunctie niet achterwege gelaten (dit laatste misschien ook, omdat de kindergedichten mede bedoeld zijn om voorgelezen te worden).

Het werk voor kinderen is minder experimenteel in formeel opzicht, maar het feit dat Andreus in zijn poëzie voor volwassenen ook gebruik maakte van traditionele versvormen als het sonnet, kan erop duiden dat Andreus toch geen Vijftiger in hart en nieren was. Hoe het ook zij, ook in de kindergedichten probeerde hij te variëren in de lengte van het totale gedicht, in de strofenbouw en de zinslengte, waardoor vaak weinig traditionele kinderversvormen ontstaan. Zo laten ze zien dat Andreus veel zorg besteed heeft aan de literaire vorm, minstens zo veel als bij zijn poëzie voor volwassenen.

*De stijl*. In beide genres maakt Andreus gebruik van spreektaal. Vooral in de dier- en objectgedichten wordt de directe rede of de vrije indirecte rede gehanteerd, wat verklaard kan worden uit het veelvuldig gebruik van de personificatie. Toch zijn er ook nogal wat beschrijvende en beschouwende gedichten te vinden in de vier bundels. De onderwerpen worden daar boven het niveau van de handeling uit getild. Qua stijl staan deze gedichten dan ook het dichtst bij die voor volwassenen. Toch heb ik het idee dat Andreus ook daar niet over de hoofden van de kinderen heen 'dicht'.

*Het medium*. De bundels voor kinderen zijn alle vier *geïllustreerd*, door Babs van Wely. Elk gedicht is omgeven door een of meer tekeningen die een bepaald aspect ervan belichten. Maar juist daardoor kunnen ze ook de interpretatie van de lezer in een bepaalde richting sturen. Bij 'Van binnen pratend hoofd' staat twee keer een

kindje getekend; als lezer kun je dan al bijna niet meer aan een volwassene denken voor de ‘je’ in het gedicht. Omdat het kindergedichten zijn kan deze beïnvloeding van de lezer functioneel genoemd worden: de jonge lezer is hierdoor in staat zich te identificeren met de persoon uit het gedicht, wat een verdieping van de beleving van het gedicht kan betekenen.

Vooral aan zijn *De fontein in de buitenwijk* - misschien niet toevallig met de ondertitel ‘*gedichten* voor kinderen’, de twee vorige bundels werden door Andreus als ‘*versjes*’ betiteld - laat zich het vernieuwende karakter demonsteren:

*Een boom dat is een prachtig ding,*
*hij staat gewoon waar hij staat,*
*doet niet aan grote mensenpraat*
*en roept nooit: Grote stommeling!*

*wanneer je iets misschien niet weet*
*of altijd alles meer vergeet-*
*hij knikt maar liever: 't Is wel goed,*
*en zegt nooit wat je doen of laten moet.*

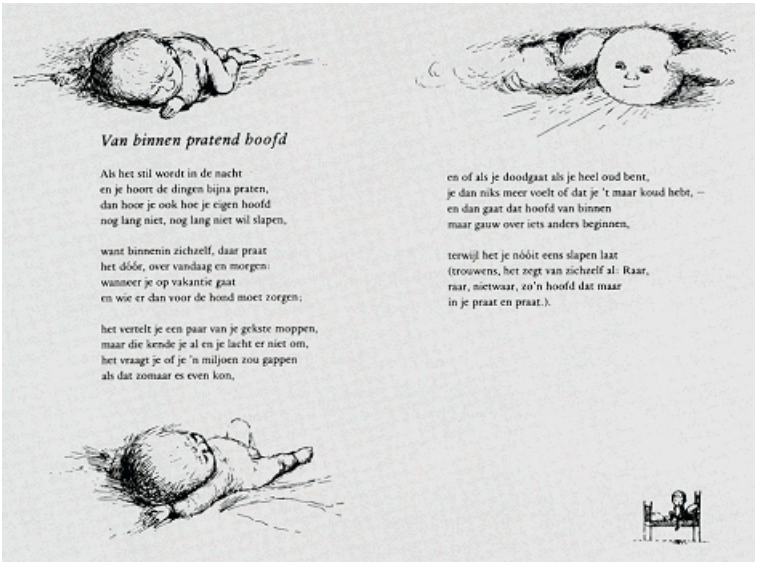
*Dus zou 't er ooit een keer van komen*
*dat grote mensen plotseling*
*veranderen in bomen*
*door de wind gewiegd, gesust,*

*nou, dat was dan een prachtig ding:*
*dan hadden alle kinderen rust.*

Ekkers (1986) geeft hierbij het volgende commentaar: ‘De dichter kiest voor de kinderlijke positie. Andreus was begaan met het lot van de wereld en dan vooral vanuit kinderlijk perspectief: het niet meer op straat kunnen spelen, vervuiling van de natuur, automatisering.’

Het begrip ‘kinderlijk perspectief’ is opnieuw gevallen en min of meer gehanteerd als waardeoordeel voor goede of slechte kinderpoëzie casu quo -literatuur. Inderdaad meen ik dat dit begrip een instrument in handen geeft, waarmee bokken van schapen kunnen worden gescheiden. Een korte theoretische excursie is derhalve noodzakelijk.

De Oostenrijkse theoretica Maria Lypp beschouwt kinder- en jeugdliteratuur als een vorm van communciatie - die gedachte is op zichzelf niet nieuw -, doch ze beperkt zich tot de relatie auteur-lezer en kenschetst die relatie, die vorm van communicatie tussen de jonge lezer en de auteur, als *asymmetrisch*. Immers, tussen de partners bestaat een grote discrepantie in kennis, taalvermogen en sociale positie. Om deze afstand te overbruggen past de auteur bepaalde adaptaties toe wat betreft stijl, stof, thema en dergelijke. De verschillende adaptatiestrategieën vormen te zamen de code van de jeugdliteratuur. De bekendheid van de auteur met deze strategieën maakt dat hij min of meer automatisch deze code toepast.



*Van binnen pratend hoofd*

Als het stil wordt in de nacht
en je hoort de dingen bijna praten,
dan hoor je ook hoe je eigen hoofd
nog lang niet, nog lang niet wil slapen,

want binnenin zichzelf, daar praat
het dóór, over vandaag en morgen:
wanneer je op vakantie gaat
en wie er dan voor de hond moet zorgen;

het vertelt je een paar van je gekste moppen,
maar die kende je al en je lacht er niet om,
het vraagt je of je 'n miljoen zou gappen
als dat zomaar es even kon,

en of als je doodgaat als je heel oud bent,
je dan niks meer voelt of dat je 't maar koud hebt, –
en dan gaat dat hoofd van binnen
maar gauw over iets anders beginnen,

terwijl het je nóóit eens slapen laat
(trouwens, het zegt van zichzelf al: Raar,
raar, nietwaar, zo'n hoofd dat maar
in je praat en praat.).

[20] *'Van binnen pratend hoofd' van Hans Andreus in de bundel* De fontein in de buitenwijk, *met illustraties van Babs van Wely*.

Lypp noemt dit automatisme reeds een adaptatiefactor op zichzelf en zij spreekt het vermoeden uit dat daarin ook wel eens de verklaring zou kunnen liggen waarom vernieuwingen in de jeugdliteratuur vaak op weerstanden stuiten. Tot zover nog niet zoveel nieuws, het betreft hier een observatie van de bestaande situatie, wellicht in andere bewoordingen dan voorheen, maar niet echt iets anders. Tegenover deze asymmetrische communicatie stelt Lypp het *ideaal* van de *symmetrische communicatie*. Dit concept impliceert dat er tussen de communicatie-partners in principe 'echt begrip' ('wahre Verständigung') mogelijk is. In een symmetrische communicatie bestaat ook steeds de intentie of de wil om te komen tot écht begrip.

Terecht zegt Baudoin (1982), aan wie deze samenvatting van Lypp is ontleend, dat hier een interessant kenmerk van goede jeugdliteratuur wordt gegeven. Lypp stelt immers dat uit teksten voor de jeugd het streven spreekt (of liever móét spreken) naar symmetrische communicatie, dat wil zeggen naar een verhouding op basis van gelijkwaardigheid tussen kind en volwassene. Dus: niet het verschil tussen kinderen en volwassenen - dat zich kan manifesteren in bij voorbeeld een neerbuigende stijl of een opgelegde pedagogiek - maar de tendentiële opheffing van dat verschil is een eigenschap van geslaagde jeugdliteratuur.

Een Nederlands auteur die een dergelijke communicatie nastrevenswaardig vindt, ook theoretisch - men leze er zijn *Het geminachte kind* op na - is Guus Kuijer. In *Op je kop in de prullenbak*, maar evenzeer in zijn andere Madelief-boeken, probeert Kuijer die in zijn ogen vermaledijde asymmetrische communicatie af te breken. De identificatiefiguur Madelief blijkt voortreffelijk in staat haar gedachten en gevoelens te verwoorden en zelden of nooit neemt zij een blad voor de mond. In *Krassen in het tafelblad* is zij de enige die onbevangen vragen durft te stellen over het ongelukkige leven van haar gestorven oma. Het duidelijkst komt het symmetrie-aspect naar voren in de positie van de onderwijzer in *Op je kop in de prullenbak*. Deze onderwijzer wordt ons getoond als een alternatieve volwassene, die zich niet zozeer hopeloos als wel hoopvol onvolwassen gedraagt en rustig tegenover zijn leerlingen durft toe te geven dat hij zwakke momenten en slechte ogenblikken kent. Daarnaast, als contrast, paradeert in de Madelief-boeken een groot aantal volwassenen die zich wél conformeren aan het clichébeeld van dé volwassene, die niet bereid is (of niet in staat) zich in te leven in de kinderwereld.

Aan dit theoretische concept van de symmetrische communicatie verbindt Lypp een logischerwijs daaruit voortvloeiend begrip, dat zij aanduidt als 'kinderblik', het kinderlijke perspectief, waarin een visie op kinderen en kind-zijn wordt gedemonstreerd die niet wordt gekenmerkt door beperking, onvermogen of een vooruitlopen op 'volwassenheid' als verdringing van het kinderlijke, maar door erkenning van het kinderlijke als iets kwalitatiefs, iets waardevols. Het is evident dat ook Annie Schmidt en misschien in iets mindere mate Han Hoekstra auteurs zijn met een dergelijke 'kinderblik'. Het rebelse karakter van het werk van eerstgenoemde past immers naadloos in het geschetste beeld, om met Fens te spreken: schrijver en lezer gaan een intieme relatie met elkaar aan, bijna met het karakter van een samenzwering. Het zo juist gegeven kenmerk bepaalt eigenlijk de gehele jeugd*literatuur* casu quo -*poëzie* van na de tweede wereldoorlog.

De derde vernieuwingsgolf zou men met Eykman de ‘Stratemakeropzeegolf’ kunnen noemen. Die nieuwe tendens wordt (opnieuw) gekenmerkt door de reeds bekende anti-moraal, maar vooral door een veel grotere aandacht voor de concrete realiteit. Dat laatste ziet men vooral aanwezig in het werk van het zogenaamde Schrijverscollectief (Wilmink, Dorrestijn, Eykman). Deze groep durft, meer dan voorheen het geval was, te schrijven in een taal die kinderen onder elkaar gebruiken: vieze woorden, vloeken verschijnen voor het eerst in de kinder- en jeugdpoëzie. Vooral Dorrestijn gaat hierin heel ver. ‘Genoot de jeugd’, zegt Ekkers (1986), ‘in 1960 nog van het woord *bil* van Annie Schmidt, in 1980 mochten ze zich uitleven in Dorrestijns “Poep- en piesmenuet” en “De kakkietrap”. Zelfs het masturbatietaboe werd aangetast in “Pieleman, pieleman, trek 'r maar 's lekker an”.’ Maar het is toch vooral een gevoel van solidariteit met zijn lezers, dat men bij Dorrestijn aantreft. Hij wil naar eigen zeggen met zijn gedichten een troostende hand bieden door herkenning. Vandaar zijn talloze teksten over liefdesverdriet, jezelf lelijk vinden, domheid, onhandigheid, angst voor grote jongens of autoritaire volwassenen. Heel mooi, hoewel niet echt eenvoudig (zien kinderen de symboliek van ‘zwaan = oom Stefan’?), is dit gedicht (uit *Mooi van lelijkheid*):

### *Eendjes voeren*

*De laatste tijd had mams een manie*
*van maar naar het park te gaan.*
*Elke middag trok mijn mammie*
*mij mijn warmste kleertjes aan.*
*‘Want’, zei mammie, ‘in de winter*
*geven wij de eendjes brood.*
*Anders gaan die lieve eendjes*
*allemaal van honger dood.’*

*Onderweg liep zij steeds vlugger,*
*ik hield haar maar met moeite bij.*
*'k Kwam in het park buiten adem,*
*maar mams was opgelucht en blij.*
*Ze gaf mij het plastic zakje*
*waar het eendebrood in zat*
*en dan ging ik naar het wak toe,*
*terwijl mammie op een bankje zat.*

*Terwijl ik de eendjes brood moest voeren,*
*praatte zij met een mijnheer.*
*Die meneer was blijkbaar grappig*
*en hij was er telkens weer*
*net als de zwaan en bij het voeren*
*stond dat beest altijd vooraan.*
*Vaak begon hij kwaad te blazen*

*ook al had ik niks gedaan*.

*Eenmaal heeft de zwaan gebeten,*
*mijn handje deed toen heel erg zeer*.
*'k Hoorde mams juist schaterlachen*
*om die grappige mijnheer*.
*Toen moest ik nog veel harder huilen,*
*mammie had geen oog voor mij*.
*Terwijl ik naar het bankje holde,*
*maakte mams haar handen vrij*.

*Die meneer heet nou oom Stefan*
*en we wonen in zijn huis*.
*Soms voel ik me heel verdrietig,*
*maar we blijven 's middags thuis*.
*'s Zondagsmiddags komt mijn pappie*
*die wil met mij naar het park toe gaan*
*en dan durf ik niet te zeggen*
*dat ik bang ben voor de zwaan*.

De gedichten van Karel Eykman voor de wat oudere kinderen ademen een zelfde sfeer. Emotionele herkenbaarheid staat voorop. In *Ruim je kamer op* en *Wie verliefd is gaat voor* spelen emoties van kinderen inderdaad een grote rol: verliefdheid (vergelijk ook Eykmans met een Gouden Griffel bekroonde prozawerk *Liefdesverdriet*), seksualiteit, slechte zin hebben, driftig zijn, bang zijn, verlegenheid, de dood, je eigen lichaam. Ook hij mijdt een onderwerp als masturbatie niet, al zijn toon en stijl minder direct dan bij Dorrestijn: ‘en haar handen gaan zich vlijen/samengevouwen tussen haar dijen/Met een glimlach aan het dromen/Voor jongens is het nog te vroeg/haar eigen lijf is haar genoeg.’ Daarnaast komen ook meer maatschappelijke problemen aan de orde: een gedicht over te weinig speelruimte voor kinderen in de stad, gedichten over volwassenen die kinderen leren beleefd te zijn, terwijl hun eigen gedrag tegenover diezelfde kinderen nogal eens te wensen overlaat, een gedicht over agressie op de televisie, over ouders die gaan scheiden, een werkende moeder, een gedicht over pedofilie, waarbij gealludeerd wordt op ‘Jossie’ van Jan Hanlo. Toch gaat ook Eykman het meer abstracte gedicht - hoewel enigszins strijdig met zijn literatuuropvatting (‘Als je voor kinderen schrijft moet je niet kunstzinnig schrijven, maar zonder flauwe kul, heel direct. Je moet aansluitend op hun belangstelling, kennis en emotionaliteit schrijven’) - niet geheel uit de weg:

### *Het een en ander in los verband*

*De wind voor mijn raam*
*laat een krant zomaar gaan*.
*De pickup van hiernaast*

*draait een plaat. Heel verbaasd*
*zie ik hoe die krant gaat*
*op de maat van de plaat.*

*Nu weet die krant niet*
*van die plaat, van dat lied.*
*En die plaat heeft niet door*
*dat die krant bij hem hoort.*
*Alleen ik zie die krant,*
*hoor die plaat, leg dat verband.*

*Alleen ik*
*maar ja, daar noém je ook even iemand.*

Willem Wilmink is de meest veelzijdige van de drie. Niet toevallig kwam hij in het voorgaande, naast Schmidt, het meest ter sprake (beiden zijn ook winnaars van de Staatsprijs voor kinder- en jeugdliteratuur, tenslotte). Omdat er reeds het een en ander over hem en zijn werk gezegd is, beperk ik me nu tot enkele hoofdlijnen.

Wilmink - evenmin als Schmidt overigens - is zijn literaire carrière niet gestart als schrijver voor kinderen. Zijn eerste twee dichtbundels, *Brief voor een verkade-meisje* en *Goejanverwellesluis* waren bedoeld voor volwassenen en werden in de kritiek nauwelijks opgemerkt of afgedaan als 'liedjes'. Nu zou men kunnen verdedigen dat Wilmink ook in de allereerste plaats liedjesschrijver is, hij zelf voorop. In 1976 deed hij de volgende, in het licht van de vele literaire prijzen die hij nog zou ontvangen, aardige uitspraak: 'Letterkunde is een beperkt woord: ik val er buiten. Kinderboekenauteurs zijn geen letterkundigen, liedjesschrijvers niet, daar vindt men ook niks van, in tegenstelling bijvoorbeeld tot een man als Gershwin in Amerika. Bij ons is dat "maar" een liedjesschrijver. Vroeger voelde ik me daarover gekwetst, de mensen zeiden, dat is geen gedicht, dat is een liedje. Nee, een literatuurprijs zal ik nooit krijgen, ik heb me afgegeven met amusement.' Voor Wilmink bestaat er geen wezenlijk onderscheid tussen *lied* en *gedicht*, voor zijn companen Dorrestijn en Eykman evenmin, vermoed ik.

Misschien maakte juist het feit dat hij liedjes schreef Wilmink bij uitstek geschikt om voor kinderen te schrijven, al zal hij zelf waarschijnlijk ontkennen uitslúitend voor kinderen te schrijven ('en voor mij is poëzie: liedjes. Ik heb een hekel aan poëzie die je alleen maar leest. Je moet gedichten kunnen horen. Er accordeon bij kunnen spelen, er een dansje op kunnen maken' (Nijhuis, 1987)). Naar eigen zeggen hebben zijn teksten geen grens naar boven, hij wenst geen knipoog te geven naar volwassenen; zijn gedichten zijn, als het goed is, zo geschreven dat ze ook voor die groep te genieten zijn, uit welke uitspraak tevens blijkt hoezeer hij zijn jeugdig publiek serieus neemt. In interviews heeft hij meermalen gezegd dat zijn kinderliteratuur ook genietbaar moet zijn voor volwassenen, ze is niet alléén voor kinderen geschreven. Hij merkt er dit over op: 'Ik moet zeggen dat ik achteraf bezien alleen maar goed geschreven heb als ik niet voor een groep schreef, als ik het idee had: ik schrijf op wat ik mooi vind en wat mij

interesseert. Ik geloof dat het moeilijk is om een onderscheid te maken. [...] Ik vind die grens hoe langer hoe moeilijker' (Heijnen/De Vos, 1986).

Vorm- en taalbeheersing én gevoel voor het kind zijn Wilminks grootste talenten. Wilmink schrijft weliswaar als volwassene - men vergelijke wat daarover eerder werd opgemerkt - maar met het inlevingsvermogen van een kind en beantwoordt zo aan het adagium dat hij zelf formuleerde in het voorwoord bij de bloemlezing *Het kind*: '...er zijn schrijvers, die de vroege levensjaren zo bedrieglijk dichtbij halen, dat de auteur lijkt te verdwijnen in het kindbeeld dat hij zelf oproept'. De kinderwereld die Wilmink schetst, bezit vaak sterk idyllische trekken, momenten van geluk en ontroering staan centraal. Sommige titels van zijn gedichten spreken in dat opzicht boekdelen: 'Mooie dingen', 'De laatste schooldag', 'Oude huizen', 'Overdag in bed', 'Lekker in mijn eentje'. Maar tegelijkertijd gaat hij niet voorbij aan angsten en vragen die bij kinderen leven, zoals de angst voor de dood in 'Een probleem':

*Vandaag vroeg mijn zoontje*
*met angstige stem:*
*'Als iemand dood is,*
*wat gebeurt er dan met hem?'*

*Nu ken ik wel iemand*
*die daarover zegt:*
*'Wie dood is die komt*
*in de hemel terecht.*

*Dus boven de wolken,*
*dus altijd mooi weer,*
*met een bal in het gras,*
*en ijsjes, meneer!'*

*Maar weer iemand anders*
*vertelde zowaar:*
*'Als je dood bent dan komt er*
*een tovenaar,*

*dan tovert hij aan je,*
*en word je een dier,*
*een mus of een tijger,*
*een leeuw of een mier.*

*Zelf mag je kiezen*
*welk dier je wilt zijn:*
*een mug of een olifant,*
*of een konijn.'*

*Maar op een morgen*
*ben ik gegaan*
*naar een man die heel oud was,*
*dus gauw dood zou gaan.*

*'Of ik een dier word',*
*zei deze man,*
*'of in de hemel kom,*
*'k weet er niks van.*

*Maar als ik dood ben*
*is 't eerste wat ik doe:*
*Honderd jaar slapen.*
*Want ik ben moe.'*

Of de vraag waarom ouders uit elkaar gaan in 'Waarom zijn we gescheiden?', waaruit deze regels:

*We maakten toch vakantiereizen,*
*dat was haast altijd fijn,*
*geen centje pijn.*
*Ze konden uren samen rijden*
*zonder een keertje boos te zijn.*
*Waarom zijn ze gescheiden?*
[...]
*Nooit heeft een kind de schuld gehad*
*als grote mensen scheiden.*

Wilmink is vooral een troostend dichter; hij geeft om zo te zeggen kinderen beschermende bijvoeding, zoals te zien is aan een aantal teksten uit *We zien wel wat het wordt* (1985). In de puberteit verandert je lichaam en dat geeft problemen, maar de troostende slotstrofe van 'De voorkant' luidt:

*Als het zover is gekomen*
*zul je denken, vroeg of laat,*
*dat je met totaal verkeerde*
*borsten door het leven gaat.*
*Hoe ze ook zijn uitgevallen,*
*jij vindt, dat er wat aan scheelt.*
*Ook als iemand is gekomen*
*die ze mooi vindt? En ze streelt?*

Hiermee hangt ongetwijfeld samen zijn sterke maatschappelijke betrokkenheid. Hij komt op voor iedereen die om de een of andere reden buiten de maatschappij staat, die gediscrimineerd of uitgebuit wordt; in zijn eigen verleden vindt hij

daarvan treffende voorbeelden (de uitbuiting van de textielarbeiders). ‘Gevoels-socialisme’ noemt Eykman (1989) het in een aan Wilmink gewijd nummer van het tijdschrift *Bzzlletin*.

Duidelijk is dat de realiteit geen geweld mag worden aangedaan, maar evenmin mogen teksten voor kinderen ontmoedigend zijn. Hoe het niet moet in de kinderen jeugdliteratuur laat Wilmink zien in ‘Het leven is knudde’ (Liv us knølle) uit *Loodzware tassen* (1986). Hij geeft in dit gedicht een karaktisering van de Zweedse (jeugd)literatuur, literatuur die de lezer ontmoedigt, waarin ieder sprankje optimisme ontbreekt; literatuur die Wilmink zelf niet wil schrijven (men vergelijke in dit verband ook zijn essay ‘Het kinderboek van elfenland tot echtscheiding’ (1978), geschreven tegen de destijds heersende pedagogische normen in):

*Het geluk is ver te zoeken*
*in de Zweedse kinderboeken*
*en de Zweedse kinderseries op tv:*
*elke Zweed voelt zich bedonderd,*
*Astrid Lingdren uitgezonderd,*
*heel de schepping was een waardeloos idee.*
*En de kleuters nemen zwijgend nog een neut,*
*want kabølle knølle nøke smørrebrød,*
*ja, kabølle knølle nøke smørrebrød.*
(ONDERTITELD: NEE, HET LEVEN
HEEFT GEEN ENKELE WAARDE MEER.)
*O, wat is het leven zuur*
*in de Zweedse literatuur.*

De genoemde twee eigenschappen hebben Wilmink de grote plaats gegeven binnen de Nederlandse jeugdliteratuur, misschien beter de jeugd- en kinder*cultuur*. Veel van zijn teksten zijn kinderen (en ook ouderen) zo eigen geworden dat men er zich nauwelijks meer van bewust is dat er ooit een schrijver is geweest die ze gemáákt heeft. In dit verband is het ook niet toevallig te noemen dat Wilmink een grote voorliefde heeft voor volkspoëzie en de anonieme literatuur uit de middeleeuwen. Het gaat, meen ik, niet te ver om te zeggen dat Wilmink vanuit deze traditie schrijft, getuige ook zijn vele bewerkingen en vertalingen van teksten uit die periode. Het genre dat hij zelf beoefent wordt zo bewust geplaatst in de zeer oude traditie van Charles d'Orléans, François Villon, de Archipoëet in de *Carmina Burana* en Walther von der Vogelweide. Ook hun teksten waren bedoeld om gezongen te worden. Een gewoonte uit oude tijden wordt in Wilminks werk in ere hersteld. Vanuit diezelfde voorkeur is ook zijn bewondering voor en vertalingen van de zogenaamde Liverpool-dichters te begrijpen, wier poëzie immers evenzeer eerder gehóórd dan gelezen dient te worden. Bovendien stellen deze vertalingen hem in de gelegenheid zijn vakmanschap, zijn beheersing van het ambacht te demonstreren. ‘Wie een letterkundige ambachtsman/vrouw eens goed op de vingers wil kijken, moet op vertalingen letten,’ zegt Wilmink in *Goedenavond, speelman*. Interessant in dit verband is een vergelijking van de vertalingen van een (strofe

[21] *Blijkens dit voorplat ziet Alphons van Heusden Wilmink inderdaad als liedjesschrijver*.

van een) rondeel van Charles d'Orléans door J.H. Leopold en Wilmink. De vertaling van Wilmink is modern én op kinderen gericht.

Charles d'Orléans:

*Le temps a laissié son manteau*
*De vent, de froidure et de pluye,*
*Et s'est vestu de brouderie*
*De soleil luyant, cler et beau.*

J.H. Leopold:

*'t Getij liet nit den mantel zijn*
*van wind en strenge kou en regen*
*en heeft een luchten zwier gekregen*
*van helderlichten zonneschijn.*

Wilmink:

*Het jaar heeft zijn jas niet meer aan*
*van regen en vrieswind en kou,*
*en is in het luchtigste blauw*
*vanochtend naar buiten gegaan.*

Leopold houdt zich meer dan Wilmink aan de oorspronkelijke tekst. Bij de laatste is de essentie dezelfde gebleven, maar hij richt zich tot de jonge lezer. Wilmink houdt zich ook meer aan het oorspronkelijke ritme dan Leopold; het is allemaal iets begrijpelijker. Hij spreekt de lezer ook aan: 'De vogeltjes fluiten en slaan,/ze hebben een boodschap voor jou:/het jaar heeft zijn jas niet meer aan!' en 'En zeg eens, hoe vind je dat staan', terwijl daar in het origineel geen sprake van is.

Wilmink is er via zijn toegankelijke poëzie, maar vooral door zijn schriftelijke cursussen dichten in geslaagd de gedachte weg te nemen, dat poëzie iets ingewikkelds en verhevens is. In zijn *Koen, maak je mijn schoen, Waar het hart vol van is* en *Goedenavond, speelman* is een onderwijzer, een Theo Thijssen, aan het woord, die het niet laten kan. Hij toont zich de ideale uitlegger, een literair explicateur bij uitstek. Het genre van het voor kinderen geschreven literaire essay bestond voor zijn verschijning in deze hoedanigheid niet eens.

Wilmink blijft in deze cursussen zichzelf trouw: hij neemt de grenzen van de poëzie ruim. Smartlappen, popsongs, light verse, bakerrijmen en volksliederen krijgen een plaats in zijn literatuurbegrip. Dit wars zijn van elke literaire hiërarchie spreekt ook uit zijn bijna mateloze bewondering voor het werk van de Groningse dichter Hendrik de Vries - Wilminks proefschrift, *Het verraderlijke kind*, handelt uiteraard over enkele gedichten van deze auteur-, over wiens werk hij dit zegt: 'Wat ik zo mooi vind in die poëzie is de afwezigheid van hiërarchie. Het door-elkaar halen van het vulgaire en zeer fraaie heeft me altijd aangetrokken.' En schitterend is wat hij hieraan toevoegt, daarmee tegelijkertijd zijn invoelingsvermogen in het denken en beleven van een kind demonstrerend: 'Dat hebben kinderen ook. Ze staan voor *Het straatje* van Vermeer, maar daarnaast hangt een brand-blusapparaat. Daar kijken ze minstens zo lang naar.'

Naar aanleiding van het hiervoor geciteerde gedicht van Eykman, ‘Het een en ander in los verband’, wijst Ekkers (1986) op een nieuwe richting in de kinder- en

jeugdpoëzie, die door Eykman zelf enigszins chauvinistisch als ‘De Blauw Geruite Kiel-groep’ wordt aangeduid. Die soortaanduiding lijkt me niet helemaal terecht. Te veel, toch behoorlijk van elkaar verschillende, dichters worden zo onder één noemer gebracht. Johanna Kruit, Ted van Lieshout, Fetze Pijlman en Bas Rompa schrijven toch wezenlijk andere poëzie dan Leendert Witvliet, Remco Ekkers en Wiel Kusters. Méér dan eerstgenoemden proberen Witvliet, Ekkers en Kusters *poëzie* te schrijven, dat wil zeggen: het probleem ‘versje’ versus ‘gedicht’ bestaat met betrekking tot hun teksten niet meer. Dit heeft ongetwijfeld te maken met de leeftijdsgroep waarop deze dichters zich in de meeste gevallen richten, de eerste drie klassen van het voortgezet onderwijs, wellicht met de intentie om het gat te dichten dat gaapt tussen Diet Huber en Annie Schmidt enerzijds en Vasalis en Eva Gerlach anderzijds. Niet ten onrechte wordt het werk van deze drie dan ook wel betiteld als ‘overbruggingspoëzie’, waarmee gezegd wil zijn dat hun teksten uitstekend zouden kunnen functioneren als een soort voorbereiding op het lezen van de niet altijd even eenvoudige poëzie voor volwassenen. Dit is ook hun bedoeling, blijkens de uitspraak van Ekkers in een interview: ‘Maar voor deze dichters [Witvliet en Kusters], en voor mijzelf, geldt dat ze zich kennelijk verantwoordelijk voelen voor die groep kinderen, vooral op de middelbare school, die altijd alleen de poëzie voor volwassenen te lezen kregen. Kinderen hebben recht op eigen poëzie, maar die is er eigenlijk niet.’

Zowel door Ekkers als door Eykman wordt Witvliet genoemd als degene die de weg vrijgemaakt heeft voor dichters als Ekkers zelf en Wiel Kusters. Om wat voor poëzie gaat het bij hem? In elk geval minder eenvoudig en minder narratief dan bij de groep rondom Wilmink. ‘...poëzie zonder tierelantijnen,’ schrijft Ekkers, ‘nooit gewild grappig of modieus, realistisch en fantasievol, redelijk en gevoelig, beschouwend en onbevangen. In deze poëzie is ruimte voor verwondering, voor het geheimzinnige’. Witvliets poëzie moet het hebben van sfeer, is vaak stemmig, met een zekere melancholische ondertoon, bij voorbeeld in ‘De vrienden van mijn grootvader’ (uit *Misschien heet ze niet Suzan*):

*De vrienden van mijn grootvader,*
*die één die kon ver springen,*
*en een ander vertelde verhalen,*
*de derde wist niet hoe oud hij was,*
*en een ander hield als het koud was*
*zijn handen aan de pijp van de kachel,*
*roodgloeiend, verdomme wat warm.*

*Op een zomerse foto uit 1900 staan ze,*
*wel dertig petten en een enkele hoed,*
*vooraan zit B., die toneelstukken schreef,*
*meisje, meisje, wat prachtig, juichte hij*
*voorin een zaal, de hoofdrolspeelster toe.*
*Het blad zit nog volop aan de bomen*
*en in de schaduw poseren*

*mijn grootvader en zijn dorpsgenoten,*
*enkelen waren zijn vrienden, wie?*

*Op een dag zat er niemand meer onder de bomen,*
*waar is opa,*
*opa is zo ver weg, jongen,*
*daar heb je geen begrip van,*
*met zijn vrienden tast hij ergens het hooi nog*
*hoger, tilt zware pakken stro,*
*en rijdt met de melkwagen over de melkweg,*
*niet naar de koeien, maar*
*zo maar, voor de poele grap,*
*met zijn vrienden van 1900,*
*van die foto waarop ze voor altijd*
*bij elkaar zitten, dertig gezellige heren*.

Bij het verschijnen van zijn eerste bundel, *Vogeltjes op je hoofd*, merkte Lily van der Velde (1980) op: ‘Heel bijzonder eigenlijk, gedichten voor jonge kinderen.’ En Anne de Vries (1980) zegt in feite hetzelfde: ‘We zijn bepaald niet rijk aan goede kinderpoëzie. Kinderversjes hebben we des te meer.’ ‘Vastleggen’ lijkt een kernbegrip voor Witvliet, waarmee tevens het sterk observationele karakter van zijn gedichten is aangegeven. In ‘Tekening’ (uit *Vogeltjes op je hoofd*) wordt een zwembadtafereel ‘vastgelegd’:

*Op ongelijnd papier wat tekenen*
*wat bij elkaar hoort en wat*
*niet saai is om te zien. Een zwembad*
*met een springplank en een geruite*
*badhanddoek waarop je moeder*
*languit ligt, in haar hand een boek*
*en naast haar je zusje en jij zelf*.
*De zon in de koningsblauwe lucht*
*er boven. Net echt, alleen de lucht*
*van chloor en het geschreeuw ontbreken*.

Het lijkt, in eerste instantie, alsof Witvliet hier een tekortkoming aangeeft van het vastleggen, want geur noch geluid zijn te tekenen. Maar je kunt het wel *schrijven*! En juist door de slotregels wordt de kracht van poëzie aangegeven. Iets dergelijks zien we vaker, zoals in de laatste regels van ‘Avond’ (uit zijn tweede bundel *Sterrekers*):

*'t kan zo stil als in een verhaaltje zijn*
*maar*
*de tractor*
*de vogels in de lucht*
*het bijten in een appel*.

[22] *'Jij naast me in het gras/ik leunend in je armen/zoals dat 's middags was/je gelooft het later pas/je was zo hartverwarmend/jij naast me in het gras.' Fragment van 'Klein Hooglied' van Karel Eykman uit de bundel* Wie verliefd is gaat voor. *De tekening is van Sylvia Weve*.

[23] *'Ruimte voor verwondering, voor het geheimzinnige', ook in de tekeningen van Annemie Heymans in de bundel* Sterrekers *van Leendert Witvliet*.

Qua vorm zijn de gedichten minder traditioneel - niet rijmend of zelfs verhuld rijmend - dan de meeste kinder- en jeugdpoëzie. Ook in een ander opzicht mag hij als vernieuwer bestempeld worden. Witvliet voelt zich kennelijk niet geroepen om uitsluitend ‘kinderlijke’ onderwerpen aan te snijden; een groot aantal gedichten is geschreven vanuit het gezichtspunt van een volwassene, vaak handelend over ‘de dingen die voorbijgaan’ (vergelijk ‘De vrienden van mijn grootvader’). Ook als hij wel onderwerpen uit de wereld van het kind kiest, blijft hij de observerende volwassene. Zo weet hij, hoewel vanuit een op het oog afstandelijke positie, de eenzaamheid en verwarde emoties van een brugklasleerling treffend, met een gevoel van solidariteit, weer te geven in ‘Alleen’ (uit *Misschien heet ze niet Suzan*):

*Vandaag voor het eerst naar de brugklas.*
*Iedereen zoekt een meisje, een jongen*
*uit de oude, vertrouwde*
*zesde klas,*
*maar*
*bij een muurtje achteraf*
*staat een jongen*
*die van zo ver is gekomen,*
*tjonge, jonge, wat is die jongen*
*gans alleen.*

*Iedereen kent wel iemand uit een zesde klas,*
*hij niet, hij woont hier pas.*

*En dan de bel en in de klas*
*zitten weer de meesten bij elkaar,*
*alleen hij is ook daar alleen.*
*Buiten stroomt de kille regen*
*als tranen langs het vensterglas,*
*maar janken doet hij niet,*
*niemand die zijn tranen ziet.*

Witvliet schroomt ook niet - een verschijnsel dat we nauwelijks tegengekomen zijn bij de hiervoor genoemde dichters - intertekstuele elementen in zijn gedichten op te nemen. In ‘Bussen’ (uit *Misschien heet ze niet Suzan*) alludeert hij, zonder dat het gewild dichterlijk aandoet, op Van Ostaijens ‘Alpejagerslied’. Zonder deze kennis lijkt me het gedicht voor kinderen overigens ook de moeite waard. Ik citeer de regels waar het om gaat:

*Eén bus gaat heen*
*de andere komt terug,*
*in de ene zit Suzan*
*in de andere zit Jan.*

*Vlak voor het groot hotel*
*stoppen 's morgens elke dag de bussen,*
*Jan wuift naar Suzan en Suzan die wuift naar Jan,*
*totdat ze verder gaan, heen en terug.*

Ekkers (1986) geeft goed aan waarin het nieuwe, het andere van Witvliet, is gelegen. Zijn gedichten zijn niet gemakkelijk na te vertellen, ‘een parafrase schiet tekort. De woorden horen zó bij elkaar en niet anders, de associaties en beelden moeten eerder worden meegevoeld dan rationeel begrepen. De grenzen tussen poëzie voor volwassenen en kinderen vervagen. [...] De anekdote speelt een minder grote rol’.

Wat voor Witvliet geldt, geldt in zekere zin ook voor het werk van Ekkers, die zich, zoals uit het voorgaande reeds bleek, een groot bewonderaar van Witvliets werk betoont. In een gesprek met Nijmeegse studenten preciseert hij deze bewondering en geeft hij tegelijkertijd een indicatie van zijn *eigen* poëticale positie: ‘Witvliet durfde als één van de eersten de vaste versvorm los te laten. Ik voel me zeer verwant met Witvliet. Door die vrije poëzievorm. Ik vind eindrijm zeer hinderlijk. Het is zoiets als het belletje op de typemachine. Ik voel me gebonden door rijm. Witvliet gaf aan dat het ook in de jeugdpoëzie anders kan; op een volwassen manier, met volwassen middelen dichten vanuit het kind over kinderlijke zaken.’

Vooral Ekkers' eerste bundel voor de jeugd, *Haringen in de sneeuw*, vond in de kritiek veel bijval - hij ontving er ook een Zilveren Griffel voor -; de subtiliteit van veel gedichten eruit (‘zulke sfeergevoelige taferelen (en zeker geen Candlelight-moppies)’) werd hooglijk geprezen. Verdonschot (1985) haalt het gedicht ‘Twee paarden’ aan als een sprekend voorbeeld van een dergelijke subtiliteit:

*Twee paarden stonden tegenover elkaar.*
*Het was lente en zomer tegelijk.*

*Tegenover en naast elkaar*
*lente en zomer tegelijk.*
*Twee paarden met het hoofd*
*tegen de hals van de ander.*

*Verloren in de warmte*
*van het andere lijf*
*kijkend naar de horizon*

*Zo staan en het gras vergeten.*

De overeenkomst met Witvliet is treffend. Ook Ekkers probeert ervaringen vast te leggen in de hoop dat ze (zo) niet vergeten worden. Dat er in de bundel op zijn minst twee gedichten voorkomen waarin foto's een prominente rol spelen, wekt derhalve nauwelijks verbazing. De emotionele werkelijkheid van een foto wordt opnieuw ‘vastgelegd’, maar nu in taal:

### *Foto*

*We waren toen aan zee*
*maar ik weet er niets*
*meer van, wel weet ik*
*hoe mijn vader me omhoog*
*gooide en later weer opving.*

*Dat moment dat moeder*
*in de camera ving:*
*Vader ik kom, ik kom*
*ik zweef in de lucht*
*boven zee als een vliegtuig.*

*Mijn armen gespreid*
*ik wist zeker: hij vangt me op*
*de verrukking, de angst ook*
*mijn voeten gestrekt*
*juichend zonder geluid.*

Toch heb ik, meer dan bij Witvliet, het idee, dat Ekkers zijn teksten in sterke mate construeert, meer 'poëet' in de zin van 'maker' wil zijn, met als gevolg een zekere geforceerdheid in zijn stijl, een soort opgelegde geheimzinnigheid, die het duidelijkst aanwezig is in zijn tweede bundel, *Praten met een reiger*. Als voorbeeld van een dergelijke tekst kan 'Beren in de Pyreneeën' gelden:

*Kijk, eerst ga je naar dat gebied*
*waar die beren zitten op open*
*stukken land, maar denk niet*
*dat je ze lopend kunt vangen*
*met je ogen. Je ziet die beesten*
*niet voor niets. Urenlang hard*
*werken moet je, zittend, kijkend*
*naar de hellingen, geen prijs*
*in de staatsloterij waarmee je beren*
*kunt kopen. Verkoop de huid nog niet.*

In deze tweede bundel overheerst de poëtische pretentie, een constatering die ook door sommige recensenten met betrekking tot zijn poëzie voor volwassenen gedaan is (naar aanleiding van *Een faun bij de grens*): 'Ekkers schrijft niet zo maar iets op. Hij bedénkt gedichten. [...] Het is pretentieuze poëzie. Zo van: Kijk, ik ben de dichter. Ik doe met de taal wat ik wil. Alles wat ik opschrijf is automatisch poëzie' (Wieg, 1987). Het zou kunnen zijn dat zijn tweede bundel voor kinderen juist op grond hiervan nauwelijks aandacht in de kritiek heeft gekregen, omdat veel teksten daaruit niet automatisch poëzie werden. Aukje Holtrop (1987) verwoordt dit

[24] *'Tjip was/jouw mus. / Iedere mus/en toch/die ene.' Bij dit fragment uit* Het veterdiploma *van Wiel Kusters heeft Joep Bertrams de tekening gemaakt*.

bezwaar zo: ‘Het zijn gedichten die niet duidelijk voor kinderen of voor volwassenen geschreven zijn en dat is eigenlijk wel een compliment. Aan de andere kant betekent dat bij deze gedichten dat ze een beetje saai zijn [...], met van die gedachten en gebeurtenissen, die iedereen herkent, maar dan niet zo verrassend tot een gedicht verwerkt, dat je ervan opkijkt. Diepe gedachten in korte regeltjes onder elkaar en na een regel of twaalf is het een gedicht. Dat dacht ik soms bij het lezen van *Praten met een reiger*.’

Nog verder op deze weg naar een ‘volwassen’ kinder- en jeugdpoëzie gaat Wiel Kusters - die, net als Ekkers en Witvliet, en nog meer dan zij, ook voor volwassenen schrijft, waardoor zij te vergelijken zijn met Andreus - met zijn bundels *Salamanders vangen* en *Het veterdiploma*. Hij is ook de meest hermetische van de drie; niet verwonderlijk voor iemand die twee studies aan het werk van Gerrit Kouwenaar gewijd heeft ( *Een tuin in het niks* en *De killer*) en wiens gedichten voor volwassenen veelal tot die categorie gerekend worden. Kusters ziet ook geen *wezenlijk* verschil tussen zijn poëzie voor kinderen en die voor volwassenen: ‘Het schrijven van gedichten voor “kinderen” maakt het mij mogelijk, te laten zien dat “hermetisch” (wat dat dan ook moge zijn) binnen een en hetzelfde oeuvre heel goed te verbinden valt met lichtere vormen van poëzie, ook al zijn die in wezen niet minder ernstig van aard (zoals mijn “volwassen” poëzie speelse kanten heeft).’ (Uit een brief aan een Nijmeegse student Nederlands.) Net als in Kusters' poëzie voor volwassenen verschijnt ‘de mijn’ - een dominant thema in bijna al zijn bundels - meer of minder expliciet in zijn jeugdpoëzie, bij voorbeeld in een gedicht uit de cyclus, op zichzelf al een novum, ‘Salamanders vangen’ in de gelijknamige bundel:

*Samen salamanders vangen*
*in het beekje langs het spoor.*
*Treinen reden er voorbij.*
*Daar verstopten wij ons voor.*

*Struiken genoeg daar langs de helling.*
*In de diepte liep de beek.*
*In de verte stond een rookpluim*
*die bewoog wanneer ik keek.*

*Een schoorsteen stak daar in de lucht.*
*Een hele hoge, van de mijn.*
*De mijn was waar mijn vader werkte,*
*in de aarde, bukkend klein.*

*Hij was daar in een andere wereld,*
*een bos van steen. Water liep daar,*
*je had er treintjes. Zwarte varens.*
*Dat vond ik een beetje raar.*

*Was de lucht daar soms van aarde?*
*Kon daar wat ademt wel bestaan,*
*als de wind er niet kon waaien?*
*Nooit eens zon, maar altijd maan.*

En wie had het voor mogelijk gehouden dat een gedicht voor kinderen aanleiding zou geven tot voorzichtige 'close-reading'-activiteiten als die van Ekkers naar aanleiding van 'Kinderkamer' (in *Salamanders vangen* opgenomen onder de titel 'Zelf gehoord (in mijn kamer)', eerder verschenen in *De Blauw Geruite Kiel* (9-5-1981)):

*Trek deze kamer maar aan*
*tot boven je knie.*
*Ik neem nu je schepje. Je pyjama*
*is leeg, ga maar liggen*
*op je rug, rustig rustig*
*wat zand op je hoofd.*
*De deur moet wel dicht.*

Ekkers (1986) constateert, dat 'Kinderkamer' raadselachtige zinnen bevat. De eerste regel roept door zijn metaforische karakter direct al problemen op. En ook het schepje blijft vooralsnog een onduidelijk voorwerp. 'Je pyjama/is leeg' is bij nader inzien wel begrijpelijk, die ligt op het kind te wachten. De voorlaatste regel is echter weer moeilijk te relateren aan de rest van het gedicht en de laatste lijkt gemakkelijk, maar ook hier geldt: wat is het verband? Ekkers veronderstelt in zijn uitleg aan een (fictieve?) elfjarige een vakantiesituatie (aan de kust). Een ouder iemand (een tante?) brengt een kind naar bed, zeggend 'trek deze kamer (als was het een broek) maar aan'. Vervolgens brengt zij Klaas Vaak ter sprake, waardoor ook 'het zand' semantisch ingepast kan worden. Dezelfde volwassene spreekt uiteraard ook de woorden 'de deur moet wel dicht' uit. De interpretatie lijkt rond. Maar is dat zo? De door Kusters veranderde titel weerspreekt de veronderstelde vakantiesituatie. Het is net zo goed mogelijk dat het hier gaat om een door de fantasie van een kind gekleurde (navertelde) gebeurtenis, waarbij de door volwassenen uitgesproken zinnen en woorden opgenomen worden in de *eigen* raadselachtige wereld van het kind, '*zelf* gehoord in *mijn* kamer', met de deur *dicht* voor de volwassenen.

Veel van Kusters' gedichten lenen zich voor een dergelijke interpretatieve activiteit, vooral die verzen waarin een volwassene terugblikt op een voorbije periode (vergelijk het eerst geciteerde gedicht). De 'lichtere vormen' vindt men vooral in enkele speelse gedichtjes, zoals 'Lieve cactus' (uit *Salamanders vangen*):

*Alle planten krijgen water.*
*Van dat water uit de kraan.*
*Maar de cactus die krijgt prik.*
*Wie mij uitlacht krijgt de hik.*

Daarnaast zet hij in enkele gedichten de traditie voort van het raadselgedicht (‘Trap’ en ‘Jij en ik, we waren zes’, in *Salamanders vangen*). Maar de poëtisch interessantste blijven die gedichten die het gemoedsleven of de gedachten wereld van het kind weergeven. Bij Kusters treedt eigenlijk voor het eerst het verschijnsel op, dat de volwassen lezer zich niet meer afvraagt voor wie het gedicht bestemd is. Een gedicht als ‘De kolenman’ (uit *Het veterdiploma*) is toch vooral een gedicht van Kústers en het is onbelangrijk voor wie het in eerste instantie geschreven is:

*Zijn hoofd is een vaas.*
*Zijn ziel is een kind.*

*Zijn borst is van leem.*
*Zijn adem is wind.*

*Zakken vol steen.*
*Gruis draagt de wind.*

*Hij sjouwt door mijn droom*
*en noemt mij zijn kind.*

Met Kusters lijkt een (voorlopig?) eindpunt te zijn bereikt waar het de poëtische verwoording van ervaringen, observaties en emoties betreft. Een eindpunt? Misschien ook een begin: voor het inzicht dat goede kinder- en jeugdpoëzie voor iedereen moet zijn, voor volwassenen en andere kinderen.

## Eindnoten:

* HARRY BEKKERING (Roosteren [L.], 1944) studeerde Nederlands aan de Rijksuniversiteit van Groningen, en algemene literatuurwetenschap aan de Rijksuniversiteit van Leiden. Is als universitair docent Moderne Nederlandse Letterkunde verbonden aan de vakgroep Nederlands van de Katholieke Universiteit te Nijmegen. Promoveerde in september 1988 op een proefschrift over de poëticale opvattingen van S. Vestdijk (*Veroverde traditie*). Op het terrein van de jeugdliteratuur publiceerde hij over J.B. Schuil, Imme Dros, Sonia Garmers, Miep Diekmann en Jan Terlouw.

# Aukje Holtrop *
# Humor met een grote H - *Het komische kinderboek*

ER BESTAAT geen Algemeen Geldend Geestig voor kinderen van heel jong tot bijna volwassen, en het is daarom ook moeilijk niet al te generaliserend over humor in kinderboeken te schrijven.

Want moet daarbij geredeneerd worden vanuit het kind? Of moet het criterium zijn dat volwassenen én kinderen het boek geestig vinden? Ik kies voor het uitgangspunt dat kinderen het boek grappig of geestig hebben gevonden en / of vinden; soms zullen volwassenen dat met de kinderen eens zijn, soms niet. Dat heeft in de loop van de tijd tot vaak lachwekkende discussies geleid, waarbij de humor inzet werd van een vooral pedagogische strijd.

Een moeilijk punt is de begripsverwarring over de termen waarmee 'leuk' kan worden aangeduid. 'Leuk' is een bijna nietszeggend woord: alle humoristische, komische, geestige, komieke en grappige boeken kunnen leuk zijn. Voor andere termen is een grove indeling denkbaar. Geestig wordt gebruikt voor verbale humor, humoristisch slaat vooral op situaties, en komisch, komiek en grappig zijn de woorden die voor wat plattere, simpeler humor gebruikt worden. Het verwarrende is, dat begrippen als 'humoristisch', 'komisch' en 'grappig' vaak door elkaar heen gebruikt worden. In kinderboeken wordt het ene ('komisch') nogal eens voor het andere ('geestig') aangezien. Voor kinderen vallen deze begrippen ook misschien wel samen. Zo zullen heel veel kinderen en volwassenen een boek als *Dik Trom* een gráppig boek vinden, maar zouden er veel volwassenen zijn die *Dik Trom* gééstig vinden?

Afgezien van moppenverzamelingen worden er geen boeken geschreven met het uitsluitende doel de lezer aan het lachen te krijgen. Boeken die wij humoristisch noemen, zijn meestal meer dan dat: het zijn avonturenverhalen, of levensgeschiedenissen, ze beschrijven episodes uit het dagelijks leven (bij kinderboeken bij voorbeeld uit het scholierenbestaan) of vertellingen uit het dierenrijk; die boeken kunnen - kortom - over van alles gaan. Waarom noemen we ze dan humoristisch? Omdat de schrijver welbewust humor gebruikte in haar/zijn boeken, en niet uitsluitend een avonturen-, dieren- of scholierenboek wilde schrijven.

We zouden dit soort boeken kunnen beoordelen op grond van humoristische elementen. Gaat het bij voorbeeld om humoristische situaties, om humoristische karakters of om humoristische beschrijvingen? Of gaat het om een combinatie van deze elementen?

De vraag wát nu precies humor is, is daarmee nog steeds niet beantwoord. Er zijn definities gegeven die variëren van 'Luim is eene hebbelijke en onwederstaanlijke eigenzinnigheid, die lagchen doet; en om dat zij lagchen doet, heeft zij iets onvoegelijks; zonder daarom veragtelijk te zijn' ( Hieronymus van Alphen, 1746-1803), tot 'Humour is whatever makes you laugh' (Lance Salway in 1981). Een van de meest wezenlijke kenmerken van humor is het contrast, stelde Henry Fielding (1707-1754) vast, en anderen na hem benadrukten eveneens 'de verbinding van

tegenstrijdigheden' als de basis van de humor. Om het allemaal nog ingewikkelder te maken, meenden wéér anderen dat het juist het opheffen van tegenstellingen is dat de ware humor kenmerkt. Dat klinkt erg mooi, erg idealistisch, en de liefhebber van zwarte humor en sick jokes vraagt zich, zij het misschien schouderophalend, af waarom zijn gevoel voor humor niet geaccepteerd wordt. Dat is het probleem met al die definities: er bestaat zo iets als smaak, als stijl, er bestaan verschillen in scholing, in ervaring, in taalgevoel en intelligentie, er zijn klasseverschillen, er zijn verschillende gevoeligheden en taboes tussen de mensen en al die verschillen hebben direct invloed op hun gevoel voor humor en hun capaciteiten om zelf humor te 'produceren'. En dan heb ik nog niet eens de tijd en leeftijd genoemd als een belangrijke factor bij het begrijpen en waarderen van humor. Wat in 1900 onweerstaanbaar geestig gevonden werd, hoeft in 1980 helemaal niet meer zo begrepen te worden; wat een kind van zes komisch vindt, hoeft een twaalfjarige helemaal niet om te lachen te vinden.

De naam van Dik Trom werd al genoemd, en daarmee de titel van een boek dat wel als het eerste humoristische kinderboek van deze eeuw geldt, al verscheen het in de jaren negentig van de vorige eeuw. *Uit het leven van Dik Trom* van C. Joh. Kieviet is de volledige titel van het eerste deel van wat een serie van zes zou worden, en een van de meest gelezen Nederlandse kinderboeken; in 1988 haalde het de vijfenzeventigste druk.

Voor die enkeling die Dik Trom niet gelezen heeft, een korte inhoud: Dik Trom is een dikke schooljongen, enig kind van een timmerman, Jan Trom en zijn vrouw Griet. Dik is al bij de geboorte dik, een feit dat zijn vader de opmerking 'het is een bijzonder kind, en dat is-ie' ontlokt. Vader Trom spreekt meestal zo, met een omdraaiing van het eerder gezegde aan het slot van zijn zinnen, en deze zin over zijn zoon Dik zal hij voortdurend herhalen. Dik groeit op in een dorp, speelt met zijn vrienden, gaat naar school en wordt na zijn schooltijd eerst koetsier van de plaatselijke dokter, en daarna kruidenier in een eigen gekocht winkeltje. Dik is een echte kwajongen, wat wil zeggen dat hij met zijn vrienden kattekwaad uithaalt. Voor onze begrippen zijn het onschuldige streken, maar aan het eind van de vorige eeuw waren het toch wel serieus te nemen kinderovertredingen. Wat Dik redt in de ogen der volwassenen is zijn hart van goud. Hij doet nooit iets gemeens, hij is eerlijk, hij is niet laf en hij heeft wat voor andere mensen over. Hij zou dus makkelijk een verschrikkelijk vervelend zoet jongetje geweest kunnen zijn, maar de auteur heeft hem aardig beschreven. Kieviet vertelde in 1928 in een interview dat hij *Dik Trom* heeft geschreven omdat hij een levensechte jongen wilde. Tot dan toe was de kinderliteratuur bevolkt met hele brave jongetjes en meisjes, maar de jeugd zou alleen iets kunnen leren uit de boeken 'als de hoofdpersonen werkelijk zouden kunnen bestaan, niet alleen in hun gedachtenwereld, maar ook daarbuiten in het leven'. En zo werd Dik Trom een jongen bij wie de lezers zich iemand konden voorstellen. Hij werd trouwens gemodelleerd naar een bestaande jongen, een 'gezellige, humoristische' dikkerd uit Hillegom die tot zijn eenentwintigste jaar altijd tien keer zoveel kilo's woog als hij jaren telde.

Kieviet schreef het eerste Dik Trom-boek in het begin van de jaren negentig van de vorige eeuw. Hij was in verschillende plaatsen onderwijzer geweest - on-

der andere in Hoofddorp, de plaats waar Dik Troms avonturen zich afspelen -, en hij las als hoofdonderwijzer in Etersheim in Noord-Holland de kinderen op school de bladzijden *Dik Trom* voor die hij de avond tevoren geschreven had. Zo kon hij zien of hij het goed gedaan had. Het duurde overigens enkele jaren voor hij een uitgever voor *Dik Trom* had gevonden: 'Niemand durfde het aan. Men verklaarde mij ronduit voor gek. *Uit het leven van Dik Trom* zou veel te verderfelijk op de jeugd inwerken. Stel je voor, een jongen, die maling neemt met veldwachters en schoolmeesters! Neen, dat was te bar.' En toen het boek eenmaal door Kluitman in Alkmaar was uitgegeven, duurde het weer enige tijd voordat het populair werd. De eerste druk kwam in 1891 uit, de tweede pas in 1899, en die druk, geïllustreerd door Joh. Braakensiek, heeft er ook een paar jaar over gedaan om uitverkocht te raken.

Met de derde druk in 1902 kwam de vaart erin en vanaf dat moment is *Dik Trom* eigenlijk altijd een populair boek geweest. Zelfs in 1988 kwam het nog hoog op een populariteitslijst te staan: nummer vier van de 'jeugdboeken top 100' van De Bijenkorf.

De ontvangst van *Dik Trom* was aanvankelijk groots: veel prijzende woorden, ook van bekende jeugdboekenrecensenten zoals Nellie van Kol. Ze besprak het boek pas in 1900, in *De Amsterdammer*, maar was ongelooflijk enthousiast, niet alleen over het verhaal maar ook over de illustraties van Braakensiek. 'Oo! oo! wat is dàt pleizierig, als je uitgaat om één schat te graven en je vindt er twee naast mekaar! Dat buitenkansje heb *ik* gehad!' Zo begint haar artikel, en ze vervolgt met een lofzang op Braakensiek, met wie 'heel Holland dweept'. Nellie van Kol vindt dat Kieviet 'eenvoudig een jongenskarakter schilderde. 't Karakter van een jongen die eigenlijk een beetje in 't wild opschoot, maar die een goede moeder had en véél van haar hield. Een jongen die op school niet schitterde door begaafdheid of leerzaamheid, maar die door zijn gezond verstand en helder oordeel toch uitblonk boven zijn kameraden. Een jongen die Uilenspiegel-stukjes uithaalde en toch niet slecht was. Kortom, een jongen zooals men wenschen zou dat er vele waren, omdat er een goed slag van menschen uit groeit.' Ze vervolgt deze lofzang met de opmerking: 'Nu zou het niet wenschelijk wezen dat de "straatbengel" het modetype werd in jongensboeken; dat zou in zijn soort even verkeerd wezen als de mode der brave-Hendrikken.' Maar het boek van Dik Trom, waarin 'lach en scherts de hoofdtoon vormen, van onvervalscht Noord-Hollandsch jongens-leven, van gezond realisme', zou heel best passen in de ideale kinderbibliotheek waar Nellie zich in deze tijd vaker over uitsprak. Ze prijst niet alleen de inhoudelijke kant van het boek, ze noemt ook 'de in Holland zoo zeldzame gaaf van goede samenspraken te schrijven' die Kieviet volgens haar bezit. Kieviet heeft, zegt ze samenvattend, 'alle gegevens voor de *uitmuntende* kinderschrijver: een zuivere ziel, een rechtschapen gemoed, een frisschen kijk op menschen en dingen, een levendige manier van schetsen en ten tooneele voeren, en een taal die overal getuigt van goeden smaak en innerlijke beschaving'.

In de gids *Wat mogen onze kinderen lezen?* uit 1899 wordt *Dik Trom* eveneens welwillend besproken: 'Dik Trom is een leuke jongen. Er valt over te redeneeren, of het wel paedagogisch is, zoo'n exemplaar aan de lieve jeugd voor te zetten - er is

ook al over geredeneerd. Toch aarzelen wij niet het boek aan te bevelen. Dik zit vol kwajongensstreken; maar is in de grond van zijn hart een beste jongen, die bovendien op eenvoudige wijze van de dwalingen zijns weegs wordt bekeerd. De jonge lezers - wij ondervonden het - zitten om dit boek te schaterlachen.'

Ook door pedagogen werd er eerst heel aardig over *Dik Trom* geschreven. 'Laat onze kinderen toch wat meer lachen: lachen is gezond,' schreef *Het Nieuwe Schoolblad* in 1899. 'Kieviet gevoelde behoefte aan wat vrolijks, toen hij *Het leven van Dik Trom* schreef, en al kunnen een paar goede paedagogen avonden zoek praten over de vraag, of het nuttig en nodig is, de jeugd een olijke snuiter, als gezegde Dik voor te leggen, ik voor mij geloof, dat ze schuddende van de lach om deze leuke kwajongen met zijn goed hart op een uitstekende manier genieten.'

Jan Ligthart veronderstelde (in 1904) dat het succes van *Dik Trom* ermee te maken had 'dat Dik steeds "over het kantje gaat". [...] Menig gevierd kinderboek dankt zijn triomftocht aan de vrijmoedigheid, om niet te zeggen de brutaliteit, waarmee zijn held of heldin alles trotseert. De fortuin is met de stoutmoedige'. Ligthart beveelt boeken als *Dik Trom* aan, omdat ze in kinderen 'bewondering voor het stoute, het vermetele, voor het durven en doen, voor *het breken met banden van schijn*' aankweken. Als daarnaast ook hulpvaardigheid en liefdevol zorgen aangekweekt worden, ziet Ligthart geen gevaar.

Maar er kwam ook kritiek uit pedagogische hoek. De onderwijzer C.S. Jolmers schreef in 1910 dat *Dik Trom* een 'frisch en natuurlijk boek was, echt leuk en lollig, het heele boek door' maar het vertoonde volgens hem al een neiging tot het 'gevaarlijk-komische' die in Kieviets latere werk steeds erger is geworden.

Nellie van Kol schreef er al over: de straatjongen die in de mode zou raken in de kinderliteratuur. Ze bleek voorspellende capaciteiten te bezitten, want inderdaad, straatjongens werden populair in kinderboeken.

De bekendste werd Pietje Bell van Chr. van Abkoude. Pietje, de zoon van de vrolijke Rotterdamse schoenmaker Bell met de bijnaam Jan Plezier, het jongetje dat altijd de pech heeft dat zijn goede bedoelingen zo verkeerd uitpakken, en dat alles wat hij aanpakt in 't honderd loopt. Er zijn dan ook nogal wat mensen die moeite met Pietje hebben, de juffrouw van school (zijn zuster Martha), drogist Geelman, tante Cato, de ouders van de kinderen uit de buurt. Alleen zijn eigen ouders en meester Ster van de tweede klas zien de goedhartigheid van het jongetje, ze lachen hartelijk om hem en vergeven hem zijn streken.

Pietje Bell is een regelrechte nazaat van Dik Trom. De schrijver Christiaan Frederik van Abkoude (1884-1964) was net als C. Joh. Kieviet onderwijzer, en zag waarschijnlijk dagelijks om zich heen ondeugende kinderen, die lang niet altijd zo gemeen zijn als hun streken doen vermoeden. Maar Van Abkoude stopte al snel met onderwijzen: hij reisde rond, werd journalist, gaf poppenkastvoorstellingen en emigreerde in 1916 naar Amerika, waar hij pianist werd en als C.F. Winters (Van Abkoude was een onuitsprekelijke naam in Amerika) kindervoorstellingen bedacht en verzorgde.

Alleen zijn eerste Pietje Bell-boek, *Pietje Bell of de lotgevallen van een ondeugenden jongen* (1914) schreef hij in Nederland, de vijf volgende delen in Amerika. Zijn uitgever Kluitman heeft ooit verteld dat Van Abkoude zelf net zo'n onafhanke-

[25] *Pietje Bell werd vooral beroemd door de reuzenknipoog die de illustrator Jan Rinke hem heeft meegegeven. Opvallend zijn de boekbanden, die vaak op kleine affiches lijken.*

lijke figuur was als Pietje Bell, dat hij het niet lang uithield in het onderwijs omdat hij met zijn collega's van mening verschilde over wat goed was voor een kind, en dat hij niet voor niets naar Amerika emigreerde.

Pietje Bell is zo mogelijk nog beroemder en geliefder bij kinderen dan Dik Trom. Hij was veel ondeugender, veel rücksichtsloser dan de goedige Dik. De bezwaren van volwassenen tegen Pietje Bell zijn dan ook veel groter dan die tegen Dik Trom. 'Pietje Bell is een genieperd en staat lang niet op één lijn met Dik Trom,' schreef J. Riemens-Reurslag in 1949. Na de welwillende recensies in het begin van de eeuw, kwamen in de jaren twintig en dertig de pedagogen met hun hoofdschuddende kritiek. In *Het Kind* schrijft J.H. Gunning in 1923 dat Dik Troms verhaal 'ploertig' is. Ploertig is 'de minst beschaafde vorm van boertigheid, een soort van aardigheid en joligheid die van alle fijnheid en goede smaak gespeend is, alleen maar doet lachen en - en dat is het ergste - de diep in ons volkskarakter gewortelde straatjongensachtigheid kittelt en vleit. Een tijd lang was het mode-woord voor dit genre het woord "leuk", ook wel afgewisseld met "jolig" en "frisch", thans wordt het goed gepraat met de bewering, dat het de physionomie weergeeft van "den echten hollandschen jongen". Alsof dat een onverbeterlijk ideaal ware. Hij heeft, natuurlijk, ook zijn deugden en aantrekkelijkheden, maar het verregaand gemis aan eerbied voor de rechten van anderen, en speciaal van ouderen, behoort naar mijn heilige overtuiging daartoe niet en ik zie volstrekt niet in, waarom het een deugd van een jongensboek zou zijn, wanneer het dien karaktertrek in het gevlij komt en een ondeugd, wanneer het dien bestrijdt of althans helpt bestrijden.'

Mevrouw J. Stoop-Snouck Hurgronje trekt in haar *Brieven over kinderlectuur* (z.j., circa 1917) haar damesneus ook op voor schrijvers als Kieviet en Van Abkoude: 'Heusch, die boeken zijn vol humor, frisch en vroolijk geschreven, maar o! die grove grappen ten koste van anderen, en die dikwijls ruwe taal... [...] Alsof humor alleen bestaat uit ruwe grappen. Ze doen groot onrecht niet alleen aan het kind door zijn geest niet te scherpen en te verfrisschen met fijnen en toch voor 't kind begrijpelijken humor, maar zij verhabbenzakken hun eigen geest niet minder. 't Is natuurlijk veel gemakkelijker, en 't is ellendig om 't te zeggen, ook winstgevender, om groffe dronkemansgrappen te verzinnen en op te disschen, die dikwijls ten koste gaan van andermans gebreken of andermans plezier, maar 't is wreed en van een innerlijk fijn en hoog gemoedsleven bij de schrijvers spreekt 't niet.'

In recensies wordt Pietje Bell 'geen verkieslijke vriend' genoemd, en van Dik Trom wordt gezegd dat hij geen kwaad kan, maar een gezelschap van louter Dik Troms wordt niet wenselijk gevonden (Bos-Meilink, 1914). In 1919 wordt *Pietje Bell* een prul genoemd, dat zich niet boven stuiversbladhumor verheft (J. Lens, 1919): 'Deze prikkellectuur doet kinderen veel kwaad; ontwikkelt den zin voor grove affecten, en staat een gezonde ontwikkeling van den smaak in den weg. Het is in één woord, gevaarlijk goed.' Meestal kan Dik Trom dus nog net genade vinden in de ogen van de pedagogen, en is het vooral Pietje Bell die niet deugt, maar Dik Trom en Pietje Bell worden ook vaak als gradaties van hetzelfde kwaad gezien: Dik Trom is dan de iets betere variant van de verderfelijke Pietje Bell. Van de enthousiaste besprekingen van enkele jaren daarvoor is niet veel overgebleven.

Zelfs vele jaren later, in 1965, maakt K. Norel zich nog boos om Pietje Bell, die streken uithaalt 'die een sterk sadistisch element bevatten'. Er zijn schoolbibliotheken waar *Dik Trom* en *Pietje Bell* niet mochten staan en in 1984, zeventig jaar na de verschijning, stond *Pietje Bell* nog steeds niet in de Rotterdamse openbare leeszaal; de pedagogische afweer had kennelijk effect gehad. Wat Dik Trom betreft: in 1968 vond er een vermakelijke discussie plaats in de gemeenteraad van Haarlemmermeer over de vernoeming van een lagere school in Hoofddorp, de geboorteplaats van Kieviet, naar Dik Trom. Naar iemand die het gezag, in de persoon van veldwachter Flipsen, zo belachelijk maakte, kon toch moeilijk een ordentelijke lagere school vernoemd worden. Uiteindelijk heeft de school de naam van Dik Trom gekregen en werd er in 1973 zelfs een beeldje van Dik-met-de-ezel in Hoofddorp neergezet.

Waarom is *Dik Trom* eigenlijk zo populair geworden, én gebleven? Het is het verhaal van een veel te dikke jongen, erg boerig en erg goedhartig. Maar hij haalde kattekwaad uit, en dat was tot die tijd niet gebruikelijk in kinderboeken. Het ging om vriendelijk, aardig kattekwaad, en de schrijver Kieviet beschreef heel goed wat de dagelijkse praktijk was van goedmoedige dorpsjongetjes en van gemene, laffe rotjongens daartegenover. Dat is ook het grote nadeel van het boek: je hebt de harten van goud en de ellendelingen, recht tegenover elkaar. Erg gecompliceerd zit de wereld niet in elkaar, en misschien dat dat de populariteit mede bepaalde. 'We hebben hem te aanvaarden zoals hij ons is gegeven,' schrijft D.L. Daalder zuinig. 'Een "volks" type, een tikje grof, en vlegelachtig, maar goedmoedig, boertig in de oude zin van het woord, militant in zijn oppositie tegen de overmacht der volwassenen, een komisch exemplaar, dat de lachlust van gezonde kinderen prikkelt en hun de ongeremde vrolijkheid geeft, die zij vragen.' Hij noemt ook een opmerking van uitgever Kluitman, dat de aantrekkingskracht van Pietje Bell bestond uit het gevoel van humor van de schrijver. Daalder, die de bezwaren van pedagogen tegen de vlegelachtigheid van Pietje Bell overigens terecht noemde, vindt dat Van Abkoude, die 'ongetwijfeld Kieviet tot voorbeeld nam, maar heel uit de verte met deze ietwat ruige humorist kan worden vergeleken'.

Het verschil tussen Pietje Bell en Dik Trom is, dat Pietje een echte stadsjongen is, niet zo oubollig als de plattelander Dik. Hij is scherper, levendiger. Dr. Tjaard W.R. de Haan maakte in 1974 ook een vergelijking. Hij doet dat nogal erg lyrisch: 'Is Dik Trom een buitenkind uit de Haarlemmermeer, korpulent, een koddig en rossigblond rond bonk fonkelend vlees (Gabriël Smit), Pietje Bell is een rasechte stadsjongen, een straatmus, rank en zwartharig, die al heel jong weet hoet laat het is. Duidelijk hoort hij thuis in Rotterdam.'

Als het over leuke, komische kinderboeken in Nederland gaat, worden *Dik Trom* en *Pietje Bell* altijd genoemd. Maar zijn het eigenlijk wel leuke boeken? Wie ze als volwassene (her)leest voelt zelden of nooit de neiging om te lachen. Dik Trom is een aardige jongen, en het kattekwaad dat hij uithaalt wordt ruimschoots goedgemaakt door zijn goede daden. Eigenlijk is hij net zo braaf als de jongetjes die tot dan toe de kinderboeken bevolkten, en waarvoor in de plaats Kieviet nu

eens een ander type wilde brengen. Maar Kieviet schreef aangenaam, en de manier waarop hij Jan Trom, de vader van Dik, beschreven heeft is effectief en geestig: een man van weinig woorden en die woorden volgen elkaar volgens een vast stramien op. En de zin: ‘Het is een bijzonder kind, en dat is-ie’ is terecht (nou ja) gevleugeld geworden.

Tot in dát detail volgt Van Abkoude Kietviet na. Ook Jan Plezier heeft zo'n zin: ‘Zo'n jongen toch! 't Is een reuzentiep’, en net als de ouders van Dik, lachen vooral de ouders van Pietje zich elke keer weer slap om de streken van hun zoontje. *Pietje Bell* leest heel wat minder aangenaam dan de boeken over Dik Trom. Als Pietje eenmaal begonnen is met zijn streken, volgen ze elkaar als een repeterende breuk op, en eigenlijk zit er geen enkele ontwikkeling in het verhaal. Elk hoofdstuk is een bijna apart te lezen verhaal, waarin een goede bedoeling van Pietje weer tot een catastrofe leidt, en sommige hoofdstukken zijn eigenlijk niet meer dan een serie moppen die dan nu een keertje door Pietje in praktijk gebracht worden. Een boek waar sommigen misschien, als ze ervoor in de stemming zijn, de slappe lach van krijgen vanwege de meligheid van de grappen en de ongelooflijke voorspelbaarheid van al Pietjes ondernemingen. Melig, maar wereldberoemd in Nederland. Iedereen associeert Pietje Bell onmiddellijk met de wrat op de neus van tante Cato, met de vreselijke drogist Geelman en zijn oppassende zoon Jozef, de portemonnee aan het touwtje op straat en de tekening van Jan Rinke van het vrolijke jongetje met de reuzenknipoog.

*Pietje Bell* is typisch een boek dat grappig is vanwege de grappige situaties die erin beschreven worden. Waarom kinderen zo van dat soort boeken houden, ligt voor de hand: Pietje en ook Dik Trom doen het soort stoutigheden dat kinderen graag zelf zouden doen - en ook vaak doen -, en als het niet een beetje al te dik klonk, zou je kunnen zeggen dat ze over een kinderopstand tegen het gezag gaan. Alles wordt erg veilig gespeeld: vooral Dik Trom blijft nadrukkelijk binnen de door het gezag gestelde grenzen (en als hij een keertje te ver gaat door perziken en appels te stelen, komt hij gelukkig al snel tot inkeer), en bij Pietje Bell wordt zo de nadruk gelegd op zijn goede bedoelingen, dat ook hier de moraal duidelijk is: Pietje is ondeugend, maar hij zou niets liever willen dan een oppassend kind zijn.

De kinderen zetten het gezag op zijn hoogst een heel klein beetje te kijk, maar de volwassenenwereld blijft nog net zo stevig overeind als daarvoor. En iedereen weet bovendien zeker dat de stoute jongens later net zulke oppassende burgers zullen worden als de volwassenen die hen nu nog wel eens streng moeten behandelen. Bij Pietje Bell is die ontwikkeling in zekere zin ook beschreven. In *De vlegeljaren van Pietje Bell* (1920) is Pietje al redelijk gefatsoeneerd, zozeer zelfs dat Gerrit Komrij in 1975 zijn ergernis erover opschreef: ‘...'t is geen jongensboek meer, 't is een echte nufjesroman, een typisch *jaren-twintig-boek*, dat moest beantwoorden aan het moderne levensgevoel van een met de eerste boeken over Pietje Bell meegegroeid publiek. Een quasi-snotneus in een “jofel” boek, waarvan het destijds waarschijnlijk wemelde. Niet langer de echte Pietje, meer een mietje’. Komrij stelt vast dat de wereld van de ‘echte’ Pietje Bell-boeken helemaal een jongenswereld was, waar een jongen die gevoelig was voor homoseksualiteit volledig aan zijn trekken kwam: meisjes en vrouwen werden afgedaan als ‘dom of vinnig, log of

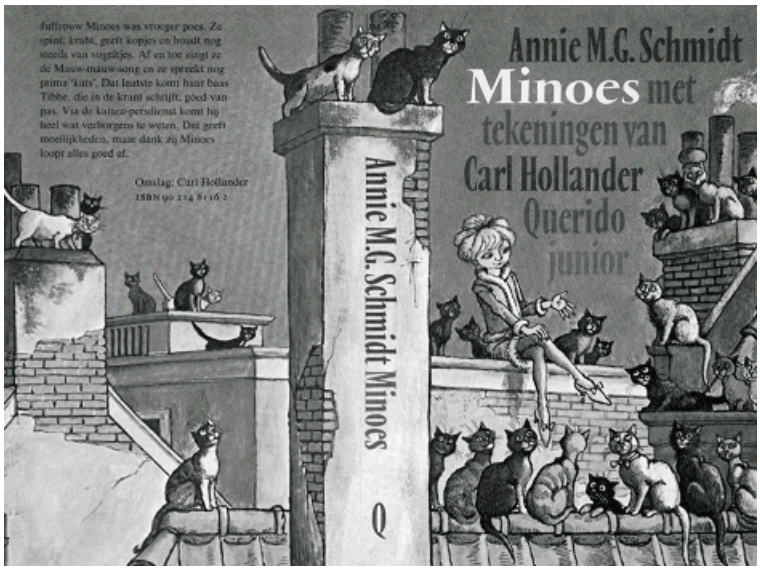
[26] *Leonard Roggeveen illustreerde zelf zijn verhalen voor jonge kinderen. Deze pentekening stelt Daantje voor uit* De baard van Daantje.

bloedeloos, onbeduidend of kakelend, net goed genoeg voor de linnenkast'. Komrij heeft het over 'de magie van de jongenswereld met zijn geheimen en zijn simuleringsdrang (het spelen van circus, het spelen van roversbende)' die hem als land fascineerde in de kwajongensachtige Pietje Bell-boeken. Maar als volwassenen ze hérlezend, stelt hij vast dat Pietje Bell zelf 'zo leuk en moppig en astrant is dat je er, al lezende neerslachtig van wordt'. Annie Schmidt keek er als volwassene milder, maar toch ook een beetje neerbuigend op terug. Ze karakteriseerde Dik Trom en Pietje Bell eens als 'zalige jeugddijtjeskletsers'.

Hetzelfde geldt voor de humoristische meisjesboeken. Top Naeff schreef over ondeugende schoolmeisjes en Cissy van Marxveldt maakte van dat soort humor zelfs haar specialiteit. In de Joop ter Heul-serie, in *Een zomerzotheid*, in eigenlijk al haar boeken schrijft Cissy van Marxveldt een licht onderkoeld type humor dat ook nu nog werkt. De dialogen zijn geestig, geestiger vaak dan de gebeurtenissen. Ook hier verzet tegen de volwassenenwereld, tegen deftigheid, tegen aanstelleritis, tegen het soort gezag dat zich totaal niet kan waarmaken. Maar ook bij Cissy van Marxveldt zijn de opstandige, jolige jongeren in wezen in-goed, aardig, eerlijk, en met spijt stel je vast dat ze, eenmaal volwassen geworden, eigenlijk precies passen in de modellen die hun zijn voorgehouden en waar ze zich vroeger zo vrolijk over maakten.

Hoe leuk sommige van deze boeken ook zijn, het zijn toch vooral grappige verhalen, over kinderen in komieke situaties, die de dingen ook zo komiek kunnen zeggen. Als het meevalt zijn die verhalen aardig geschreven, maar dat ís het dan wel. Dat in die boeken met ironie de wereld omvergehaald wordt, kun je niet zeggen. En dat de humor gebruikt wordt om tegenstellingen te verzoenen - toch een van de populaire definities van humor -, is ook niet waar. Wie zulke criteria aanlegt, kan in de eerste helft van de eeuw maar één boek aanwijzen en dat is geen echt kinderboek: *Kees de jongen* (1923) van Theo Thijssen, niet speciaal voor kinderen geschreven, maar veel kinderen lezen en lazen het op hun elfde, twaalfde jaar en bewaren er onuitwisbare herinneringen aan. Het verhaal van Kees Bakels, 'zowat de belangrijkste jongen, die er ooit bestaan heeft', de jongen die 'op straat zo fijn kon lopen mijmeren over wat er nu allemaal wel 'es gebeuren kon'. Kees Bakels is de held geworden van veel volwassenen, niet alleen vanwege zijn goedhartigheid en moed, niet alleen omdat hij zo ontroerend verliefd is op Rosa Overbeek, maar vooral omdat hij in zijn fantasieën de dromen van veel kinderen onder woorden bracht. En *Kees de jongen* is vooral zo'n geliefd boek, omdat het met weemoed en humor geschreven is, waardoor de lezer niet alleen meeleeft met Kees' bestaan - dat ook verdriet en moeilijkheden kent - maar tegelijkertijd plezier beleeft aan de manier waarop Kees het in dat bestaan weet te redden. Een prachtig, emotioneel boek, dat heel precies is geschreven. Maar officieel een volwassenenboek.

Er zijn natuurlijk meer schrijvers geweest die geestig schreven, die met weinig, precies uitgekozen woorden personen opriepen en situaties beschreven, waar kinderen, en vaak ook volwassenen, om moesten lachen. Leonard Roggeveen (1898-1959) schreef zo, compact, met een tussen de regels verstopte humor die toch zo duidelijk was dat kinderen het begrepen. Zijn Daantje (het eerste deeltje


Juffrouw Minoes was vroeger poes. Ze spint, krabt, greft kopjes en houdt nog steeds van vogeltjes. Af en toe zingt ze de Miauw-miauw-song en ze spreekt nog prima 'kats'. Dat laatste komt haar baas Tibbe, die in de krant schrijft, goed van pas. Via de katten-persdienst komt hij heel wat verborgens te weten. Dat geeft moeilijkheden, maar dank zij Minoes loopt alles goed af.
Omslag: Carl Hollander
ISBN 90 214 8116 2
Annie M.G. Schmidt
Minoes met tekeningen van Carl Hollander
Querido junior
Annie M.G. Schmidt Minoes
Q

[27] *Juffrouw Minoes overlegt met de kattenpersdienst over nieuwtjes voor haar 'baas', de journalist Tibbe. Omslagillustratie van Carl Hollander*.

van de serie *De baard van Daantje*, verscheen in 1931) is niet alleen een raar, onhandig mannetje dat vreemde avonturen beleeft, Roggeveen tekent in deze boekjes voor kleine kinderen met nogal wat ironie de volwassenen die die kleine kinderen dagelijks om zich heen hebben. De moraal van het verhaal is altijd helemaal in orde, maar daar gaat het in de verhaaltjes eigenlijk niet om: Roggeveen laat zien hoe een kind in oudemannengedaante zich redt, ook al haalt het de ene stommiteit na de andere uit. Zijn tegenspelers hebben vaak gelijk, maar zijn eigenlijk veel onnozeler, of dommer dan Daantje.

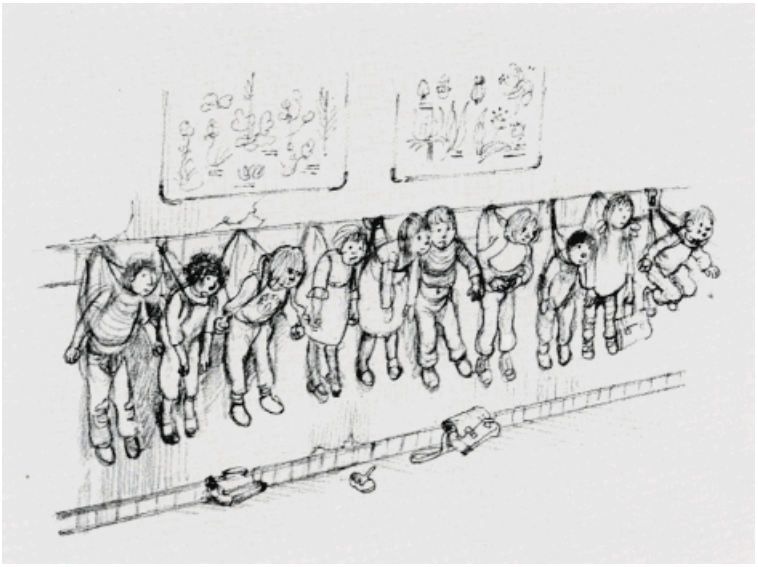
Na de oorlog verandert er iets aan de toon van veel kinderboeken. Komische kwajongensboeken doen het nog steeds goed, en er wordt ook nog steeds gegiecheld om de meisjesboeken met hun gekke dialogen. Maar er verschijnen boeken die veel beter geschreven zijn, virtuozer en een stuk scherper. De taal wordt een belangrijk instrument om humor mee uit te drukken en er zijn schrijvers die zo prachtig en geestig kunnen schrijven, dat hun kinderboeken ook voor volwassenen zeer genietbaar zijn. Het is een dubieus argument, want het lijkt erop dat een boek pas echt humoristisch is als volwassenen erom kunnen grinniken. Maar het is niet anders: een kinderboek waar volwassenen en kinderen allebei veel plezier aan beleven, al is het vaak om verschillende redenen, zo'n boek is goed.

Annie Schmidt is een schrijfster die dat soort boeken, verhalen en gedichten heeft geschreven. Het mooie van haar werk is dat je er nooit op uitgekeken raakt. De gedichten niet, de boeken niet. Er is een tijd, tussen de kindertijd en de volwassenentijd, dat sommigen Annie Schmidts werk links laten liggen, maar lees je later haar gedichten en verhalen opnieuw, dan zijn het nieuwe prachtervaringen.

Neem nu *Minoes* (1970), het boek waarvoor ze in 1971 de prijs voor het beste kinderboek kreeg (de voorloper van de Gouden Griffel) en ook het boek waarvan ze zelf het meeste houdt. Minoes is de naam van een vrouw die vroeger poes is geweest en uit dat verleden katse trekken heeft overgehouden: ze geeft kopjes, ze spint, ze blaast en krabt soms. De verlegen journalist Tibbe die altijd over katten schrijft en van zijn hoofdredacteur opdracht krijgt nu eens stukjes te schrijven met echt nieuws, leert juffrouw Minoes kennen en geeft haar onderdak. Zij helpt hem voortaan met nieuws dat ze via de katten-persdienst te weten is gekomen. Tibbe komt dank zij Minoes en dank zij de katten met wie Minoes samenwerkt, een schandaal op het spoor, waardoor hij eindelijk nieuws kan schrijven in de krant. Minoes gaat terug naar haar eigen kattenwereld, maar dan blijkt dat ze te veel mens is geworden. Zo komt ze bij Tibbe terug, die haar precies zo kats en zo menselijk behandelt als bij haar past.

Een prachtig verhaal, geestig en origineel. Maar waardoor geestig? Is het zo'n aardig boek omdat de hiërarchische verhouding tussen mensen en dieren wordt omgedraaid? Of omdat de verlegen, maar aardige Tibbe uiteindelijk de strijd tegen de bazige dierenmepper wint? Is het vanwege de katse juffrouw Minoes die zo echt is dat ook de grootste poezenhater in een liefhebber moet veranderen?

Kinderen leren alles om te draaien, de ironie, dat is de waarde van mijn werk, zei ze zelf eens in een interview. En inderdaad: het officiële, erkende gezag in haar



[28] *Illustratie van Mance Post bij: ‘“Ik héb geen naam,” zegt het jongetje. “Ik heb een nummer. Kijk maar naar m'n kapstok.”’ Uit* Hoe Mieke Mom haar maffe moeder vindt *van Guus Kuijer*.

[29] *Alexander, Martijn en Tanja in discussie met de Wandelende Tak die er niets voor voelt om met het Malwillempjeskruid te gaan sjouwen. Illustratie van Wim Rottinghuis in* Op zoek naar een oom *van Jan Blokker*.

Lieve Nelly,
Gaarne zou ik voor je door het vuur willen gaan. Je haar is als een bloesemtpracht! Je ogen zijn als goudvissen in de diepe zee! Jij als geheel bent als een vlinder!
Vanavond wacht ik op je. Om zeven uur precies. Bij het hek van de Rembrandtschool. Als je niet komt, is mijn leven geen knip voor de neus meer waard.
Het beste.

[30] *'De mooiste liefdesbrief uit de kinderliteratuur.' Uit* Buurjongens *van Willem Wilmink*.

verhalen is wankel en kan door kinderen heel makkelijk omver gegooid worden; de verlegen Tibbe wordt een held, en de dikdoenerige bazen van de stad moeten het loodje leggen. Of de kinderen een hart van goud hebben is daarbij helemaal niet de vraag: Annie Schmidt maakt ze tot de vanzelfsprekende helden van het verhaal, aan wie zulke eisen niet gesteld worden. Natuurlijk deugt Tibbe, natuurlijk is Minoes een schitterend poesmens. De moraal zit hem helemaal niet in goed en kwaad volgens het opvoedingsboekje, maar in de onbevangenheid die uiteindelijk alle gewichtigdoenerij in de wereld voor gek zet en de baas is. Het grote verschil met de komische boeken uit het begin van de eeuw is de positie die de schrijver inneemt: Van Abkoude en Kieviet hadden veel hart voor de kinderen die ze beschreven, maar de wereld waarvan ze uitgingen was de geregelde, ordentelijke volwassenenmaatschappij. En het standpunt van waaruit ze over hun Dik en hun Pietje schreven, was dat van de aardige volwassene die hoofdschuddend, maar hartelijk de avonturen van die stoute kinderen in ogenschouw neemt.

Ná de oorlog verandert dat standpunt: er zijn schrijvers die die gewone volwassenenmaatschappij absoluut niet als de norm beschouwen, maar integendeel de kinderen steunen in hun verzet daartegen, en als die kinderen geen verzet bieden, willen de schrijvers wel eens een handje helpen. Het vertellersstandpunt wordt verlegd naar de kinderen, de auteur is al lang niet meer de alwetende verteller, maar soms net zo verbaasd en ontsteld over wat er allemaal ‘daarbuiten’ gebeurt als de kinderen die haar/zijn boeken lezen. Schrijvers willen soms maar al te graag poseren als kinderen. Het omdraaien van normen en waarden is dan vanzelfsprekend geworden, want wie samen met een kind van zes jaar, of acht, of elf rondkijkt, ziet de wereld anders dan vanaf volwassenenhoogte.

Guus Kuijer is scherp in zijn afkeer van de volwassenenmaatschappij. In *Hoe Mieke Mom haar maffe moeder vindt* (1976) wordt alles omgedraaid, staat alles wat tot nu toe vaststond, op losse schroeven, en laat hij kinderen en zwakke mensen triomfantelijk overwinnen. *Mieke Mom* is een satirisch kinderboek over een meisje dat in een krankzinnige wereld rondloopt, een wereld waarin de grootste absurditeiten normaal gevonden worden: volwassenen die een lief dier opeten, auto's die kinderen kunnen vermoorden, een school waar kinderen nummers zijn en aan de kapstok opgehangen worden als ze niet de hardhandige, autoritaire juffrouw gehoorzamen. De enige mensen die gewoon doen, hun gevoelens tonen, aardig tegen elkaar en tegen Mieke zijn, zitten in het gekkenhuis waar Mieke Mom door een rechter naar toe gestuurd wordt.

Volwassenen die tot dan toe dol op Kuijer waren vanwege zijn ‘aardigheid’, lazen *Mieke Mom* verbaasd en met enige afstand. Zo scherp, zo hatelijk hoefde het nu ook weer niet, kinderen tot weerbaarheid opvoeden kon toch ook vriendelijk, wás *Mieke Mom* eigenlijk wel bedoeld en geschikt voor kinderen? Guus Kuijer had het geschreven, zei hij in een interview, omdat hij wee werd van het image van ‘goede aardige jongen die zo positief over de mensheid schrijft’. Hij kondigde toen een boek aan, een ‘hard, eng, gemeen en humoristisch boek’, een boek dat zijn populariteit wel zou vernietigen. Dat gebeurde niet, hij bleek een enorm krediet bij de lezers te hebben. *Mieke Mom* is niet alleen maar een baldadig boek, het geeft wel degelijk serieus de opvattingen van Guus Kuijer weer. Hij heeft een

hekel aan volwassenen die net doen alsof ze meer weten en beter zijn dan kinderen, die het woord 'volwassen' als erenaam beschouwen en 'kinderlijk' een bijna negatieve eigenschap vinden. Hij heeft een hekel aan volwassenen die hun methoden om kinderen eronder te houden opvoeding noemen: voor hem is dat soort opvoeden manipulatie en dus verwerpelijk. In *Het geminachte kind* (1980) werkte Kuijer in een aantal artikelen voor volwassenen deze opvattingen heel precies uit.

De sprong van *Dik Trom* naar *Mieke Mom* is groot. Waar Kieviet op vaderlijke toon het verhaal van een jonge jongen vertelde die nog niet helemaal past in de maatschappij van de volwassenen, maar daar zeker later een gewaardeerd lid van zal worden, daar zet Kuijer een meisje neer dat helemaal niet deel wil gaan uitmaken van die wereld. En Kuijer geeft haar groot gelijk. Hetzelfde gebeurt in de boeken van Hans Dorrestijn over de Spaanse kat. Hij schreef er drie: *De wraak van de Spaanse kat* (1984), *De terugkeer van de Spaanse kat* (1985) en *De Spaanse kat speelt dubbelspel* (1987), heel gekke verhalen over een gemene, sluwe kat die heeft leren praten en zijn baas, de schrijver, in de vreemdste situaties doet belanden. Het zijn bijzonder geestig geschreven boeken over uitermate onwaarschijnlijke gebeurtenissen, maar de ondertoon is ernstig genoeg. Dorrestijn heeft, net als Guus Kuijer, absoluut geen hoge dunk van de volwassenenmaatschappij. In zijn boeken zijn het niet de kinderen die dat, argeloos of niet, ontdekken, maar de schrijver levert zelf commentaar. Ook deze boeken staan mijlenver af van *Dik Trom* en *Pietje Bell*, maar ze staan ook ver af van de boeken van Annie Schmidt. Hans Dorrestijns boeken hebben een boodschap, en dat hebben de verzamelde werken van Annie Schmidt nu juist niet. De overeenkomst is dat beiden, ieder op een eigen manier, heel geestig en precies schrijven.

Er zijn veel meer schrijvers ná de oorlog die uitgesproken geestig zijn. Jan Blokker schreef in 1960 *Op zoek naar een oom*, het verhaal van Tanja en Martijn die samen met Alexander op zoek gaan naar een oom, onderweg het Malwillempjeskruid, de Wandelende Tak, het muzieknootje Do, de Uithangbril en het woord Roeria tegenkomen die ook allemaal ergens naar op zoek zijn. Op hun reis zijn ze vooral bang voor de reus Schuifelband en uiteindelijk komen ze die natuurlijk tegen, maar het verhaal loopt voor iedereen prachtig af. Een mooi rond vertelsel, bizar en fantasierijk en geschreven door iemand die dol op taal is en het leuk vindt om er spelletjes mee te spelen.

En zo zijn er meer: Willem Wilmink met de mooiste liefdesbrief uit de kinderliteratuur in *Buurjongens* (1981), en in *Het Bangedierenbos* (1976). En Joke van Leeuwen met *Deesje* (1985), en *Het verhaal van Bobbel die in een bakfiets woonde en rijk wilde worden* (1987), boeken waarin ze met tekst en tekeningen heel grappige verhalen vertelt over kinderen die hun eigen weg gaan. En Harriët van Reek die in *De avonturen van Lena lena* (1986) taal en tekeningen samen de humoristische belevenissen van het meisje Lena laat vertellen. En Nicolaas Matsier die in *Ida stak een zebra over* (1986) - letterlijk - woorden en zinnen, vreemde woorden, losse woorden, uitdrukkingen, taal dus, inzet maakt van geestige verhaaltjes voor kleine kinderen.

Al deze boeken zijn humoristisch, of geestig. Komiek zijn ze eigenlijk niet. Het accent is op de taal komen te liggen, en al zijn de beschreven avonturen en ge-

[31] *'Deesje hing in de oude leunstoel bij de vuilnisbakken. Ze was vreselijk moe. Ze vergat helemaal dat ze in een leunstoel hing.' Illustratie van Joke van Leeuwen uit haar boek* Deesje.

[32] *'Wielrijders - wat een prachtig woord was dat toch, peinsde Ida, terwijl ze over de zebra liep. En terwijl ze dat nog dacht, schrok ze zich een hoedje.' De bandtekening is van Willem van Malsen*.

beurtenissen vaak óók grappig, de schrijvers tonen hun meesterschap door hun taalgebruik en hun stijl. Het bespotten van het gezag is, net als in het begin van de eeuw, meestal de inzet van de humor. Kinderen hebben ook niet veel anders bij de hand om belachelijk te maken. De schrijvers die in hun schrijven aansluiten bij de gevoelens van onmacht die elk kind heeft, hebben bij voorbaat een streepje voor. En wat dat betreft, zaten Kieviet en Van Abkoude al goed. Ook zij zagen heel goed in dat kinderen in de maatschappij van alle kanten worden ingeperkt, en dat alleen een opstand tegen die maatschappelijke normen bevrijdend zou kunnen werken. De meeste kinderboekenschrijvers hebben vervolgens gekozen voor een vrolijke opstand, waarbij veel gelachen kan worden en die juist daardoor toch zijn doel bereikt.

## Alleen voor meisjes (en jongens) - *Het meisjesboek*

GEEN GENRE KINDERBOEKEN in de twintigste eeuw dat zo omstreden is als het meisjesboek. Geen genre ook waaraan zo duidelijk de veranderingen in de maatschappij af te lezen zijn als het meisjesboek. Hoewel met evenveel recht gezegd kan worden dat geen genre zich zo weinig van de veranderende maatschappij heeft aangetrokken als het meisjesboek. Nergens scherper immers blijkt een scheiding tussen jongens en meisjes, tussen wat jongens en meisjes geacht worden te lezen en hoe hun levens eruitzien. Gescheiden onderwijs voor jongens en meisjes bestaat al lang niet meer, een aparte behandeling van jongens en meisjes bij het uitkiezen en uitoefenen van een beroep wordt afgekeurd, in alle toonaarden wordt het geloof in gelijke kansen voor jongens en meisjes beleden, maar aparte meisjesboeken hebben altijd bestaan, en worden onverminderd tot op de dag van vandaag geschreven, uitgegeven en stukgelezen.

Het is een merkwaardig verschijnsel, waar vaak verbaasd en vooral geërgerd over geschreven is. Lea Dasberg heeft zich afgevraagd ‘waar dit verschijnsel [de produktie van specifieke meisjesboeken, A.H.] in onze tijd nog zijn bestaansgrond vindt’. De kritiek op het meisjesboek is velerlei. Critici hebben zich geërgerd aan de kunstmatige scheiding tussen jongens- en meisjesboeken, zoals J.W. Gerhard in 1905: ‘Wie heeft er ooit gehoord van tweeërlei kunst: een mannelijke en een vrouwelijke? Is 't niet een even groote dwaasheid de letterkunde te verdeelen in één voor mannen en één voor vrouwen? Zoo ja - en geen denkend mensch zal dit doen - dan is 't even onlogisch de lectuur voor de jeugd te splitsen. Wat schoon, goed en waar is voor jongens, is 't ook voor meisjes.’ Gerhard heeft niet alleen kritiek op die wonderlijke scheiding in sekse-gebonden boeken, hij heeft ook diepe minachting voor wat men gewoonlijk meisjesboeken noemt: ‘Hoe zijn de meisjes in deze meisjes- of beter gezegd jongedames-boeken?

Nuffen, modepoppen, bakvischjes, wier geestelijk leven beheerscht wordt door kransjes, bals en verlovingen, afgewisseld door partijtjes, uitstapjes en flauwe kostschoolgrappen. In de oudere meisjesboeken moesten de jonge lezeressen bovendien nog een meisjes-moraal slikken: haar werd gepredikt, dat 't ideaal van het

meisje was een brave, liefhebbende moeder en huisvrouw te zijn. In de moderne jongedames-boeken laat men de moraal gelukkig achterwege, om alleen over te houden de hoogste onbeduidendheid.' En met veel ironie behandelt Gerhard vervolgens een groot aantal meisjesboeken die rond 1900 veel gelezen werden. Stompzinnig noemt hij ze, onbeduidend, waardeloos. 'Lees de eerste twee, drie bladzijden, en ge zijt er al wee van. Nergens treedt u een frisch, levendig, echt natuurlijk menschenkind tegen met karakter, met een ziel, die hunkert naar waarheid en schoonheid. Nergens groote, innige liefde, vreugde en lust, en evenmin stil, aangrijpend leed, dat uw hart mee doet lijden.'

Mathilde Wibaut-Berdenis van Berlekom schreef in 1906 een vergelijkbare vernietigende kritiek: 'Een treurig soort boeken zijn de echte jonge-damesboeken, die de meisjes uit de arbeidersklasse toch met zooveel graagte lezen.' Ze heeft vooral kritiek op het feit dat in dit soort boeken meisjes zich altijd met de kwestie van trouwen of niet trouwen bezighouden. Ongetrouwde vrouwen worden zielig of belachelijk gevonden, en Mathilde Wibaut stoort zich met name aan een uitdrukking als 'oude vrijster' die in meisjesboeken nogal eens voorkomt. 'Oók op andere punten zijn meisjesboeken vol van denkbeelden, die wij nu geheel verkeerd achten,' zegt ze. 'In plaats dat de meisjes er uit leeren dat de arbeid een middel moet zijn om haar zelfstandig en onafhankelijk te maken, blijft men haar de zelfvernedering als hoogste deugd voorspiegelen, ook als zij haar eigen brood verdient. Bescheidenheid, nederigheid, onderdanigheid, dat zijn de deugden, die de meisjes tot vervelens toe worden opgedrongen in de vele boeken die voor echte meisjesboeken doorgaan. O, dat oppervlakkige in die lectuur, wat een kwaad doet het aan de meisjes. Kracht en flinkheid om zich in het moeilijke leven staande te houden, dat hebben onze meisjes nu toch wel in de eerste plaats nodig.' Gerhard had ethische en esthetische bezwaren tegen de meisjesboeken van zijn tijd, Mathilde Wibaut voegt daar politieke en feministische argumenten aan toe.

Andere critici - mannelijke en vrouwelijke, want in hun afkeer waren beide seksen het volstrekt eens - hebben meisjesboeken sentimenteel genoemd, damesachtig en nuffig, en suikerzoet; maar ze hebben ze ook brutaal genoemd, gezagondermijnend, onpedagogisch; het meisjesboek was oppervlakkig, het was vaak slecht geschreven, het gebruikte clichébeelden, het had te weinig oog voor de maatschappelijke werkelijkheid, het gaf zelfs een vertekend beeld van de maatschappelijke werkelijkheid, het was te jolig en te zouteloos, het is van alles en nog wat genoemd, en vooral kitsch en triviaal, maar de lezeressen voor wie al die dubieuze boeken waren hebben zich van die kritiek weinig aangetrokken. Meisjes - en uiteindelijk waren zij het naar wie het genre vernoemd werd - schijnen (bijna) allemaal een fase in hun leven te kennen waarin dit bepaalde soort boek favoriet is. En het is waar: als die meisjes blijven hangen bij dit genre, dan kunnen ze later zo overstappen op de volwassenenversie ervan: de romantische liefdesromans en de boeketreeksboekjes, dat perfecte medicijn tegen het saaie, alledaagse, onromantische leven. Maar lang niet alle lezeressen van meisjesboeken blijven bij het genre hangen: bakvisjes- en meisjesboeken zijn voor de meeste lezeressen een stadium in hun leesontwikkeling, waarna ze via de serieuzere boeken voor oudere meisjes vanzelf terechtkomen bij de grote-mensenliteratuur.

Tot nu toe heb ik het woord ‘meisjesboek’ zonder verdere omschrijving gebruikt. Maar wat zijn meisjesboeken eigenlijk? Hoe definieer je het genre en hoe baken je het af? Er zijn om te beginnen verschillende soorten meisjesboeken: vrolijke, luchthartige, en meestal tamelijk oppervlakkige boeken voor jonge meisjes, de leeftijdsklasse die vroeger ‘bakvis’ genoemd werd. Er zijn ook meisjesboeken voor wat oudere meisjes die een serieuze ondertoon hebben, waarin ook vaak gelachen, maar wat minder gegiecheld wordt. En er zijn natuurlijk de overlappingen: de vrolijke boeken voor oudere en de ernstige voor jonge meisjes. Al die soorten meisjesboeken hebben enkele kenmerken gemeen.

Een meisje moet de hoofdrol spelen; de alledaagse belevenissen van dat meisje, mét haar familie en / of schoolvriendinnen, vormen de inhoud; het verhaal moet goed eindigen; dat goede einde kan variëren van een verloving tot en met een opgelost conflict. Bij de ‘oudere boeken’ moet de hoofdrolspeelster in ieder geval rijper en volwassener het leven in gaan. Vaak maken meisjesboeken deel uit van een serie: de lezeressen worden verondersteld zó intens mee te leven met de hoofdpersoon dat ze willen weten hoe het verder met haar gaat. De titel van een meisjesboek is veelzeggend: een meisjesnaam, gekoppeld aan een aanmoediging of een verwijzing naar een avontuur of een herkenbare activiteit, zet de toekomstige lezeres op het goede spoor: ze heeft mét die titel de sleutel tot het verhaal in handen: dolle avonturen op school, ontroerend liefdesverhaal, spannende gebeurtenissen bij het uitoefenen van een bijzonder beroep of een speciale hobby.

Mannen/jongens spelen een vaste rol in het verhaal: ze zijn de betrouwbare volwassenen, de vaders of oudere broers die er vooral zijn om het meisje te beschermen, of ze zijn de leeftijdgenoten die je kunt plagen en met wie je jongensachtige avonturen beleeft. Soms zijn de mannen nogal verleidelijke schurken waar de hoofdpersoon na een zware verliefdheid gelukkig afstand van neemt, om zich te storten in de sterke armen van de uiteindelijke verloofde die behalve die sterke armen ook een sterk karakter en een sterke wil heeft.

Voor alle kritische aanmerkingen op het meisjesboek staan er boekenkasten vol bewijsmateriaal: inderdaad, ze zijn vaak voorspelbaar, ze zijn met een hark geschreven, ze gaan over onuitstaanbare lachebekjes, nuffen en wezenloze lieverds, die bovendien meestal in de betere milieus zijn opgegroeid; goed en kwaad is in dit soort boeken duidelijk gescheiden en de ideale toekomst van het meisje komt altijd op hetzelfde neer: trouwen, kinderen krijgen en als dat onverhoopt niet mag lukken, dan een werkkring in dienst van de mensheid. Zo wordt de hoofdpersoon uit het boek de ideale figuur om zich mee te identificeren. Daar dienen die verhalen dan ook voor: meisjes kunnen zich een toekomst fantaseren aan de hand van de verhalen, ze kunnen wegdromen uit hun dagelijks leven, ze kunnen zich bovendien inleven in de vrolijke, sportieve, levendige, ondernemende hoofdpersoon, die wat leuks maakt van haar dagelijks leven.

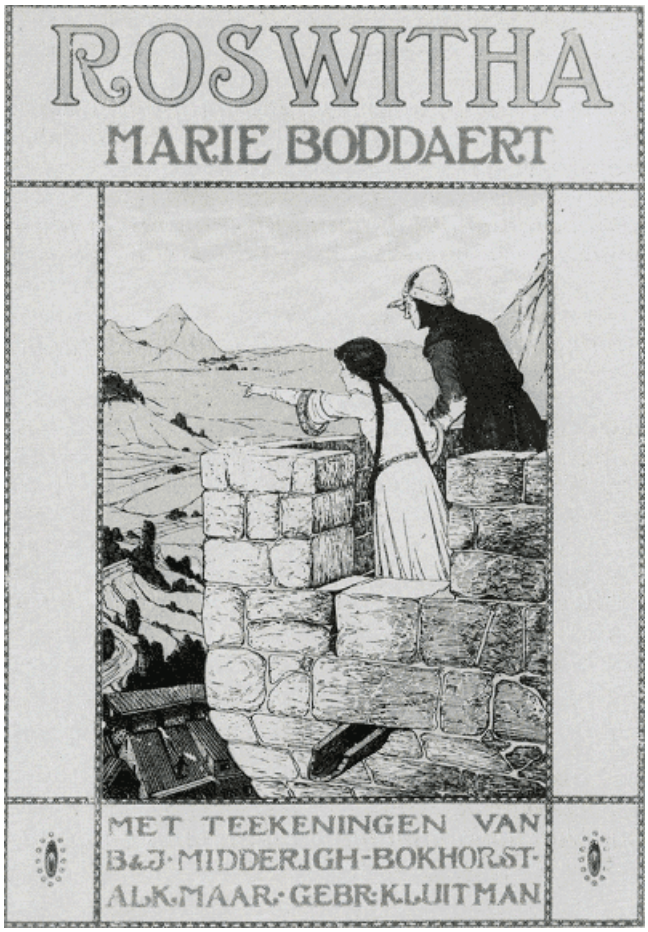
Dat is dus een beeld dat opgaat voor een bepaald soort meisjesboeken dat tegenwoordig te omschrijven is als de Witte Raven Pocket, naar de serie waarin deze boeken aan de lopende band verschijnen. Maar dat beeld is niet volledig en het doet ook geen recht aan de boeken waar deze WRP's slappe aftreksels van zijn, de meisjesboeken die rond 1900 begonnen te verschijnen.

Meisjesboeken zijn geen uitvinding van de twintigste eeuw. Boeken, speciaal bedoeld voor meisjes of jonge dames, waren er al veel langer, maar - het grootste verschil met de meisjesboeken van later - ze hadden in de eerste plaats uitgesproken vormende bedoelingen: als het niet was om meisjes alvast voor te bereiden op hun toekomst als mevrouwen, dan wel om hen door middel van sentimentele geschiedenissen te wijzen op het nut van godsdienst, liefdadigheid en een juist besef van hun plaats in deze wereld. Veel leuks was er niet te beleven aan deze boeken, maar misschien zochten jongedames ook niets leuks in lectuur.

*De historie van mejuffrouw Sara Burgerhart* van Betje Wolff en Aagje Deken uit 1782 is het eerste meisjesboek in de moderne betekenis van het woord dat in Nederland verscheen: een boek met een gewoon meisje in de hoofdrol, niet voorbeeldig, niet overdreven sentimenteel, niet al te braaf en niet uitsluitend een volwassen vrouw in meisjesformaat. Natuurlijk zit het verhaal van Sara Burgerhart ook vol moralistische lessen, maar het is in de eerste plaats een heel leesbaar verhaal over een levenslustig, vrolijk, gewoon meisje, en het bood de lezende meisjes uit die tijd voor wie het boek geschreven werd, veel identificatiemogelijkheden.

Het zou bijna een eeuw duren voor er meer van dat soort boeken voor jonge dames uitkwamen. In het buitenland verschenen een paar meisjesboeken die hét voorbeeld voor Nederland zouden worden: in de Verenigde Staten schreef Louisa Alcott in 1857 *Little Women* (dat in Nederland als *Onder Moeders Vleugels* heel populair werd), in Duitsland verscheen in 1885 *Der Trotzkopf* van Emmy von Rhoden (vertaald als *Stijfkopje*) en in Engeland schreef Angela Brazil kostschoolverhalen: boeken waarin levensechte meisjes voorkwamen, die ondeugende streken uithaalden op school, die fantaseerden over het leven en er een enkele keer idealen op na hielden die niet ophielden bij het huwelijk (al was dat wel de prettigste toekomst voor een meisje), die met een zeker verantwoordelijkheidsgevoel hun taak in de maatschappij aanpakten, en goed deden waar dat van hen verwacht werd. Want ondanks ondeugende streken waren deze meisjes natuurlijk in hun hart buitengewoon oppassende kleine vrouwen. Daar kwam nog bij dat deze verhalen heel leesbaar waren, en spannend en vrolijk: en ook dat was iets nieuws. Doordat de boeken ook in het Nederlands vertaald werden, hebben veel Nederlandse meisjes ze kunnen lezen: tot diep in de twintigste eeuw verschenen er herdrukken van deze klassieken.

In Nederland zelf verscheen in 1889 het eerste meisjesboek dat met wat goede wil een modern boek genoemd kan worden: *Sturmfels* van Marie Boddaert. Een historische roman vol verwikkelingen en veel romantiek, met in de hoofdrol een jonge dame met een aardig karakter, zonder dat de braafheid en sloomheid ervan afdruipen. Het is een avonturenroman uit de tijd van de Romantiek waarin verwisselingen van kinderen, liefde en trouw van kinderen ten opzichte van elkaar en het dagelijks leven van de adel op een kasteel voorkomen, een verhaal dat over iets meer gaat dan de jacht op het huwelijk. Marie Boddaert schreef in 1910 nog zo'n historisch verhaal voor meisjes: *Roswitha*, even spannend en romantisch en - binnen zekere grenzen - geloofwaardig. Nu speelde een meisje uit de riddertijd de hoofdrol, en beschreef het boek het minstens zo avontuurlijke leven in de mid-




[33] *Jonkvrouw Roswitha kijkt vanaf de wachttoren van de burcht uit of ze haar vader, ridder Dagobert, al ziet aankomen. De band is een ontwerp van het echtpaar B. en J. Midderigh-Bokhorst*.

deleeuwen; maar het lekker spannende verhaal speelde zich, net als in *Sturmfels* het geval was, rond een kasteel af en ging ook met veel romantische liefde gepaard. Eigenlijk zijn deze boeken de vrouwelijke tegenhangers van boeken als *Fulco de minstreel*, die toch vooral door jongens gelezen werden.

Binnen tien jaar verscheen een groot aantal meisjesboeken van Tine van Berken (pseudoniem van Anna Christina Witmond-Berkhout) die zeer populair werden: *Een klaverblad van Vier, De familie Berewoud*, later herdrukt als *De Berewoudjes, Mijn zusters en ik* (1896), *De dochters van de generaal* (1897). De schrijfster overleed in 1899, negenentwintig jaar oud; ze had in haar korte leven een enorm aantal boeken geschreven, die zeer succesvol waren, daarvan getuigen de talloze herdrukken. Ze werden in een kranterecensie geprezen omdat ze gezond waren, ‘zonder nare pretenties, zonder nare predikatiën, zonder sentimentaliteit, eenvoudig maar goed geschreven, en vol van liefde’. Daar was in ieder geval J.W. Gerhard het niet mee eens: ‘Geen schijn van karakterteekening, geen zweem van eenig diep gevoeld leven. Alles oppervlakkig, banaal. Hoe is 't toch mogelijk, dat men eenige waarde ziet in deze eindelooze reeks bladzijden vol nietigheden. [...] Wie daarin geest, humor vindt, heeft zeker nooit iets goeds, iets moois gelezen, of denkt: *het is voor kinderen*. [...] Voor een werkelijke ontwikkeling der jeugdige meisjesziel zijn zulke jongedames-boeken verderfelijk, want ze belasten haar met waardeloze ballast, en verstompen haar geest.’ Nellie van Kol, om nog een expert op het gebied van kinderboeken te noemen uit het begin van de eeuw, oordeelde (in 1899, in *De Gids*) aanzienlijk positiever, maar daar moet wel bij vermeld worden dat ze Tine van Berken vergeleek met andere, in die tijd populaire meisjesboekenschrijfsters die ze verschrikkelijk oppervlakkig en babbelig noemde, schrijfsters die ‘op mijn woord, onovertroffen en onovertrefbaar zijn in de kunst van “praten om niets te zeggen”’.

En dan verschijnt in 1900 *School-idyllen* van Top Naeff (1878-1953). Ze schreef het, achttien jaar oud, in twee weken, ‘inééns in het net’, zoals ze zelf later vertelde. *School-idyllen* is een meisjesboek dat duidelijk maakt dat er wel degelijk een goed boek te schrijven was binnen het genre ‘boek voor meisjes’, een boek ook dat duidelijk maakt dat Louisa Alcott ook in Nederland haar bewonderaars en navolgers had. Top Naeff heeft meer meisjesboeken geschreven: *De Tweelingen* (1901), *'t Veulen* (1903), *In den Dop* (1906), maar alleen *School-idyllen*, het boek met die prachtige dubbelzinnige titel overleefde de tijd.

Het is het verhaal van een groepje meisjes van zestien jaar die bij elkaar in de klas zitten en ook na schooltijd een soort vriendschap met elkaar hebben. Het boek gaat over hun belevenissen op school, hun gegiechel, strafwerk, de lachwekkende leraressen en de streken die de leerlingen onder de lessen uithalen. Daarnaast wordt het huiselijk leven van de vijf hoofdpersonen beschreven, en het mooie van *School-idyllen* is dat het heel verschillende, tamelijk geloofwaardige personages zijn, die met elkaar elke week ‘krans’ houden. Eén meisje, Jet van Marle, is de heldin; ze heeft een verdrietig eenzaam leven als weeskind bij een kille oom en tante in huis en uiteindelijk gaat ze, op haar zeventiende verjaardag, nog dood ook - aan de tering, te oordelen naar het hoesten en de felle blosjes op haar wangen. Ze is niet alleen de heldin vanwege dit dramatische verloop, maar ook door

haar voorbeeldige karakter: eerlijk, geestig, hartelijk, lief, moedig en op een leuke manier ondeugend.

Een ideale heldin dus, al dachten sommige tijdgenoten er anders over; de kritieken waren zeer gemengd. Aan de ene kant werd de spontaniteit en natuurlijkheid van het boek geprezen (‘zij schrijft met haar stem’, schreef A. Roland Holst in 1953), maar *School-idyllen* werd ook als opruiend beschouwd. ‘Zéér bezonnenen ergeren zich misschien aan de vlotheid, de speelsheid, de uitbundigheid van de verhalen, die met temperament werden geschreven’ ( D.L. Daalder). Een heel ander verwijt kwam van socialistische zijde: ergernis over het onmiskenbare standskarakter van het boek. Mensen met een mindere opleiding werden belachelijk gemaakt, de jonge dames legden geen enkele kennis van en interesse voor de sociale realiteit aan de dag, het boek bood arbeiderskinderen geen mogelijkheid tot identificatie. J.W. Gerhard vond *School-idyllen* niet alleen nóg geestelozer en nóg onbeduidender dan de boeken van Tine van Berken, hij vond Top Naeff ook onecht. Als het leven en werken op een meisjesschool zo waren als Top Naeff ze getekend had, dan moest het er ‘wel treurig uitzien met de geestelijke ontwikkeling der jonge dochters uit den gegoeden stand’.

Ondanks deze bezwaren hebben sinds 1900 honderdduizenden meisjes (en heel wat jongens ook) de avonturen van Jet van Marle gelezen en er bij het treurig einde om gehuild, en nog steeds wordt *School-idyllen* gelezen, en mooi gevonden.

Dat is het curieuze bij dit genre: het heeft naast talloze onzinboeken enkele uitschieters voortgebracht die bijna iedere Nederlander - al is het maar bij naam - kent. Net als Jet van Marle leeft Joop ter Heul nu al tientallen jaren voort. Ze is de hoofdpersoon uit een serie boeken van Cissy van Marxveldt (pseudoniem van Setske Beek-de Haan, 1889-1948), waarvan het eerste deel, *De* HBS-*tijd van Joop ter Heul* (aanvankelijk als feuilleton onder de titel ‘Brieven van een HBS-meisje’), in 1919 verscheen. Ook dit boek gaat over dolle avonturen op een meisjes-HBS, en over de prachtige en vrolijke vriendschap van een groep meisjes, de Jopopinoloukicoclub. Joop ter Heul is de hoofdpersoon, de ik-figuur (een veel voorkomende vorm bij meisjesboeken die de identificatiemogelijkheden vergroot) die in een dagboek en in brieven haar belevenissen thuis en op school vertelt. Ze heeft een nuffige oudere zuster, Julie, een moeder die zich eigenlijk niet met haar bezighoudt, en een strenge, maar goede vader die zich vooral voor haar zeer matige schoolprestaties interesseert. Joop zelf is vooral geïnteresseerd in haar vriendinnen, in de gekke dingen die ze thuis en op school meemaken, avondjes met vriendinnen, het gewone leven van een scholier dus.

School- en met name kostschoolverhalen vormen een heel belangrijk onderdeel binnen het genre meisjesboek. Leraressen en leraren spelen een gewichtige rol; ze zijn er om aanbeden (tamelijk dweperig), of geplaagd te worden of grenzeloos geminacht, zoals lievige of te damesachtige meisjes in dit soort boeken vooral voorkomen om aan de kaak gesteld te worden. De meisjes om wie het gaat, de hoofdpersonen, zijn niet lievig en niet damesachtig, al zijn ze vanzelfsprekend wel van de juiste sociale klasse; ze gedragen zich sportief, eerlijk, vriendschappelijk, vrolijk, jolig, jongensachtig. Voor zolang het duurt: voor al die meisjes is een toekomst weggelegd, als getrouwde mevrouw meestal en een heel enkele keer als

beroemde actrice of andersoortige kunstenares. Zou *School-idyllen* eventueel vanwege het droevige einde van Jet van Marle nog wel een beetje sentimenteel genoemd kunnen worden, Joop ter Heul en alle andere heldinnen uit de boeken van Cissy van Marxveldt zijn anti-sentimenteel, en als er gehuild wordt, komt dat van verschrikkelijke lachbuien. Moraal in de zin van een vermanende vinger ontbreekt in deze boeken, maar het is duidelijk dat eerlijkheid en openheid mooie deugden zijn voor jonge meisjes en dat klikken en elkaar verraden niet deugen. En een andere belangrijke 'les': al ziet het leven er soms moeilijk uit, alles komt uiteindelijk best in orde, ook voor meisjes die in alles middelmatig zijn, middelmatig intelligent, middelmatig mooi, middelmatig handig en praktisch, maar met een hart van goud. Want wat er in dit soort verhalen ook gebeurde: vreselijke straffen thuis, reeksen onvoldoendes, kwaaie bazen op kantoor, het liep uiteindelijk altijd goed af, en dat moet voor de jonge lezeressen een extra aantrekkelijkheid zijn geweest.

Joop ter Heul is ondeugend en lastig, maar in de latere delen van de serie komt alles precies zo in orde zoals dat nu eenmaal hoorde: ze verlooft zich en ze trouwt met een betrouwbare, degelijke man. Het huwelijk is een succes, al moet Joop zich in het begin leren aanpassen aan de eisen die een keurig huwelijk en nette mannen in die tijd aan een vrouw stelden. En zoals J. Riemens-Reurslag het in 1949 stelde: 'Haar boeken zijn psychologisch zeer juist: zij kanaliseren het opkomende liefdesverlangen en houden het meisje misschien af van flirt en een verdoezelen der levenswaarden.' Toch een soort moraal dus, al geloof ik er niets van dat Cissy van Marxveldt dat zelf zo bedoeld heeft.

Net als in *School-idyllen* bestaat in de Joop ter Heul-boeken een wat wezenloos, romantisch beeld van de liefde. Seksualiteit bestaat niet, er wordt een beetje gezoend en dan is de verloving een feit. Het hoort bij deze ouderwetse meisjesboeken, die vriendelijke maar onwerkelijke beschrijving van de liefde, net zoals de grote afstand tussen de volwassenenwereld en die van de jeugd een vast gegeven vormt.

Waarom zijn deze boeken, net als de andere boeken van Cissy van Marxveldt zoals *Een Zomerzotheid* (1927), *Kwikzilver* (1926), *Pim de Stoetel* (1937), *De Kingfordschool* (1922), de Marijke-serie (1929-1934), nog steeds populair? Waarom zijn ze eigenlijk altijd populair geweest, ondanks de afkeurende blikken van serieuze, verantwoordelijke volwassenen? Komt dat door die luidruchtige vrolijkheid die uit al die boeken spreekt, het onverwoestbaar optimisme, de plagerijen die de personages voortdurend met elkaar uithalen? Komt dat misschien juist doordat de boeken niet echt leerzaam zijn, niet 'verrijkend'? Top Naeff en Cissy van Marxveldt schreven allebei buitengewoon prettig leesbaar, hun verhalen waren levendig, met geestige, goedgeschreven dialogen en de personen waren bijna levensecht: niet alleen zwart of wit, maar een menselijke mengeling van aardige en onaardige eigenschappen. Wie die boeken las, kon zich terugtrekken in een wereld die sprekend leek op haar eigen wereld, maar waar nét iets meer gebeurde, en de hoofdpersoon precies zo was als je zelf zou willen zijn. En een jongensachtige stoethaspel met een hart van goud en dat hart op de tong, zo'n type is voor veel meisjes onweerstaanbaar aantrekkelijk. Omdat met name Cissy van Marxveldt

14

„Neem je dan mijn handwerkje mee? Het ligt op de bank in de huiskamer."

„Goed. Zal ik je dan wat voorlezen?"

„O dòl zeg."

Lenie dacht: „Zoo goed is het altijd tusschen Mia en mij. We begrijpen mekaar. En 't zal altijd zoo blijven, óók als ik in Lausanne ben, omdat we gelijk denken, gelijk voelen, omdat het, ja, dat was het „gelijkgestemde zielen" hebben. Ze zou het Mia straks zeggen. Ze had eens ergens in een boek gelezen over „gelijkgestemde zielen". Dot zou zeggen „Och kind" — nee — „och schaap nonsensica hoor!"

En Dot, achter haar rhododendron, lag met wijd open oogen voor zich uit te staren en bepeinsde de voordeelen van een overmatig bezit van het aloude aardsche slijk. Nee, ontevreden was ze eigenlijk nooit geweest. Toen vader en moeder gestorven waren, was zij, als kleine peuter van vier jaar bij tante Mies gekomen. Tante Mies scharrelde op de meest eigenaardige manier rond met het kleine kapitaaltje, dat geheimzinnige effecten opleverden. Soms was het: „We hebben vandaag geen vleesch Dot. Vin je 't erg kind?" En als Dot's onverschillige stem dan zei: „Natuurlijk niet tante. Ik heb altijd roeping gevoeld voor vegetariër," — dan kwam tante Mies een uur na den eten geheimzinnig aandragen met een groot blik perziken of Californische peren, en zei: „Hier kind, maak dit blik

[34] *De 'gelijkgestemde zielen' Lenie en Mia bij het theedrinken in de tuin van tante Mies*. Een Zomerzotheid *van Cissy van Marxveldt is geïllustreerd door Hans Borrebach*.

ook uitgesproken geestig kon schrijven en een aangenaam, persoonlijk taalgebruik had, was - en is - ze ook bij volwassenen (vrouwen en zelfs wel mannen) populair en gaat bij het noemen van de namen van sommigen van haar personages (Joop en Julie, Ella en Pit uit *Een Zomerzotheid*) een wereld van ouderwets plezier open. Elke man kan slapend een boekenheld uit zijn jeugd, iemand uit Karl May, of Jules Verne of Arendsoog noemen die naar zijn zeggen zijn leven beïnvloed heeft. Dat zijn de geaccepteerde Helden van de mannelijke jeugd. Sommige vrouwen hebben hun eigen Heldinnen: Joop ter Heul, Jet van Marle of Margreet Albrecht, de hoofdpersoon uit *Sturmfels*.

Het is onmiskenbaar waar: ook Cissy van Marxveldts personen leven in een prettige wereld van overvloed, van kostscholen en chauffeurs en taartjes eten en tennisspelen, een uitgesproken frivole wereld. Als er eindelijk, midden in de jaren twintig, een vrouw in voorkomt die wél bij Ons Soort Mensen hoort maar óók een baantje zoekt om geld te verdienen ( *Kwikzilver*, 1926), is het in de echte maatschappij ook wat grimmiger geworden. Er is een economische crisis en ook meisjes van goeden huize moeten de harde werkelijkheid onder ogen zien en in hun jeugd leren voor een loopbaan, voor als onverhoopt dat goede huwelijk niet doorgaat of die man zijn baan kwijtraakt. Niet dat die boeken nu voortaan minder upper- en middleclass zijn, de echte upper- en middleclass lijden dan inmiddels óók onder de crisis.

De boeken in het genre ‘dolle avonturen op school’ verschenen in enorme aantallen en meisjes die van het soort hielden, moeten in de jaren twintig en dertig een verrukkelijke tijd gehad hebben. Hun broers konden hun hart ophalen aan avonturenromans, voor hén waren er tientallen meisjesboeken. De meeste waren regelrechte naäperijen van Top Naeffs en Van Marxveldts succesboeken, maar dat deed aan hun populariteit nauwelijks iets af. Er zijn momenten in een kinderleven dat je liever heel erg veel tweederangssnoep eet dan één klein stukje heel erg verantwoorde zoetigheid. Er komt een ogenblik dat je verzadigd raakt en naar iets anders grijpt.

Meisjesboeken waren bedoeld voor een bepaalde leeftijdscategorie. Vroeger voor oudere meisjes, jonge dames vanaf veertien, vijftien jaar, maar die leeftijd is in de loop der jaren gezakt. Een boek dat in 1910 voor meisjes vanaf veertien jaar was bestemd, wordt tegenwoordig al door tien- en elfjarigen gelezen. De verklaring daarvoor, namelijk dat de liefdesperikelen van de hoofdpersonen uit die boeken vroeger niet voor jonge meisjes geschikt waren vanwege het opwindende karakter van die romantiek, zou de jonge lezeressen van nu, als ze het zouden horen, in lachen doen uitbarsten. Die halve woorden, die ernstige, dwingende mannenblikken, de losglijdende haarspelden en alleen vaag aangeduide (met veel stippellijntjes en regels wit) vrijpartijen kunnen immers niet tippen aan de beschrijvingen van de liefde die ze tegenwoordig in boeken lezen en op de film kunnen bekijken.

Er is, afgezien van de liefde als onderwerp, nóg wel een soort grens aan te brengen in de meisjesboeken voor jongere en oudere lezeressen en dat is er dan één tussen de vrolijke boeken aan de ene kant, en de serieuze aan de andere kant. De ‘school-boeken’ zijn dan voor de jonge meisjes, de boeken waarin de meisjes het

leven ernstig nemen zijn voor de oudere, al zijn er boeken die zich aan zo'n simpele scheiding onttrekken: hoort *School-idyllen*, vrolijk maar met een droeve ondertoon, bij jong of bij oud, en *De* HBS-*tijd van Joop ter Heul*, alleen maar vrolijk, is dat alleen voor jongeren?

Naast die vrolijke school-boeken verschenen ook heel wat 'gewone' boeken, waarin een doorsneegezin de hoofdrol speelde, waarin kinderen een alledaags leven leidden en alledaagse dingen meemaakten. Het hing van de aandacht en warmte en - niet te vergeten - de schrijfcapaciteiten van de auteurs af of dat ook aardige boeken werden. En het hing van verschillende van de hierboven genoemde kenmerken af of die boeken meisjesboeken genoemd kunnen worden, waarbij wel bedacht moet worden dat zogenaamde gezinsboeken in de praktijk toch ook vooral door meisjes gelezen werden. Schrijfsters als C.M. van Hille-Gaerthé ( *Onder het stroodak*, 1915), Jo van Ammers-Küller ( *Tegen den stroom op*, 1917), mevrouw B.E. van Osselen-van Delden ( *Het Jodinnetje van Elspeet*, 1895), J.M. Selleger-Elout ( *Lijsje Lorresnor*, 1932), Mien Labberton ( *Een jaar bij de familie De Bloeme*, 1931), Willy Pétillon ( *Moeders Oudste*, 1920), Marie Schmitz ( *De gril van Marion de Greeff*, 1933), schreven boeken die niet uitsluitend uit nostalgische overwegingen herlezen hoeven te worden.

Voor oudere meisjes waren er vooral ernstige meisjesboeken, naast de vrolijke. Zoals die van Sanne van Havelte (pseudoniem van S.A.M. van Hamersvelt, 1889-1968), die een hele serie boeken schreef over jonge mensen (wat weer iets heel anders is dan meisjes) die goed en ernstig met elkaar omgaan, in een protestantschristelijke sfeer. Heel leesbare, nogal romantische geschiedenissen, waar altijd eerst een probleem opgelost moet worden voordat het geluk zijn intrede mag doen. Boeken waar weer op een heel andere manier van te genieten valt dan van de lacherige en lichtzinnige boeken van Cissy van Marxveldt. En dan waren er de (nog) serieuzere boeken, waarin een echt levensprobleem aan de orde gesteld werd, of dat nu ruziënde ouders waren, een lichamelijke handicap, lastige karaktertrekken of gewoon armoede. Er zaten heel goede boeken bij, zoals *Beugeljong* van Anna Hers uit 1928, of *De Blijde Stilte* uit 1937 van F. de Clercq-Zubli.

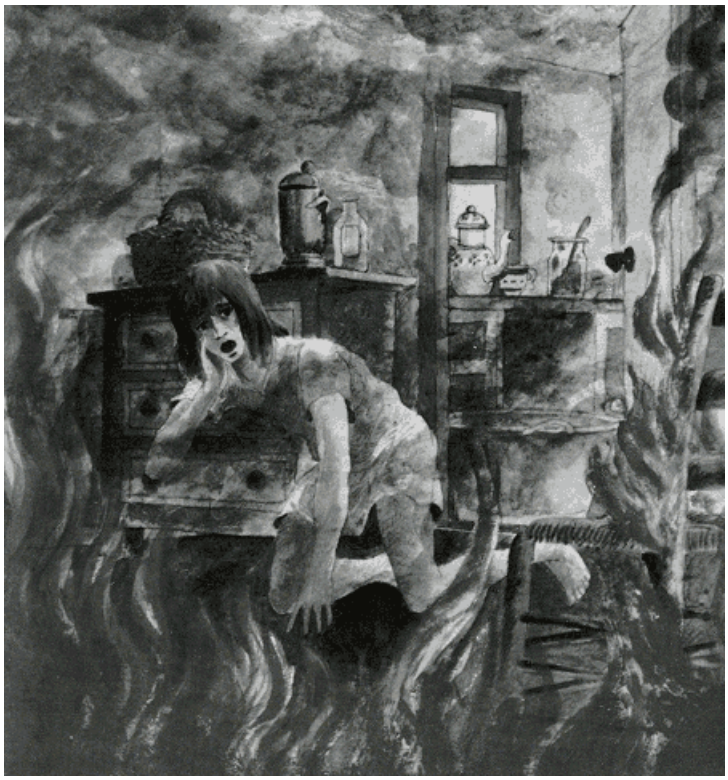
Een aparte vermelding verdient Diet Kramer (1907-1965). Ze schreef 'school-boeken' ( *Stans van de Vijffarige*, 1927), maar ook *Roeland Westwout* (1936) en *De Bikkel* (1935), waarin ze jongeren beschreef die met enige moeite volwassen worden en hun evenwicht vinden in de maatschappij. Zo ontdekt Inger Horstink, die vanwege een eenzame jeugd zichzelf heeft leren pantseren tegen de buitenwereld en daarom Bikkel genoemd wordt, dat het de moeite waard is zich open te stellen voor andere mensen, al maakt dat een mens kwetsbaar. Diet Kramer schreef mooie meisjesboeken, die goed in elkaar zitten en stevig geschreven zijn, en bijna ook voor jongens geschikt zijn. Maar het blijven boeken voor meisjes, niet alleen vanwege de overheersende rol die meisjes in deze boeken spelen maar ook vanwege het onderwerp: het leven en de taak van het meisje in dat leven, de moeilijkheden en het gevecht om tot een mooi karakter te komen en slechte karaktertrekken te overwinnen. Boeken voor jongens gaan zelden of nooit over dit soort worstelingen van de ziel. Als hun duidelijk gemaakt moet worden dat een goed karakter waard is om voor te strijden, dan gebeurt dat via de omweg van dappere

Indianen of ontdekkingsreizigers. Een gewone jongen die al worstelend en piekerend en woelend in zijn bed tot volwassenheid komt, komt in een Nederlands kínderboek niet voor, met misschien *Roeland Westwout* van Diet Kramer als de uitzondering. Dat er daarnaast vooral door christelijke jongetjes, zoals Jaap Holm (door W.G. van de Hulst in 1910 beschreven), wel veel gewoeld werd, heeft altijd te maken met incidentele gebeurtenissen die schuldgevoel en zondebesef wakker riepen en de slaap dus onmogelijk maakten.

Na de oorlog blijken de populaire boeken van vroeger nog net zo in trek: meisjes lezen graag de boeken die hun moeders al lazen en Top Naeff, Cissy van Marxveldt, Sanne van Havelte en Diet Kramer worden weer (of nog) heel goed verkocht en gelezen. Maar er komt een nieuw soort: An Rutgers van der Loeff-Basenau, Annie Schmidt en Miep Diekmann schrijven boeken die het vooroorlogse meisjesboek een beetje uit de belangstelling verdringen. Het ligt voor de hand de oorzaak hiervan (ook) te zoeken bij de sociaal-economische situatie: Nederland zat niet te springen om lacherige, ondeugende meisjes die uiteindelijk toch altijd hun geluk en rust vinden bij een sterke, knappe man; het land had meer behoefte aan flinke vrouwen die hard wilden werken. De ‘school-boeken’ worden definitief naar de jongere meisjes verbannen en van dat soort verschijnen er hele stapels nieuwe: het genre bloeit als nooit tevoren, maar is zijn literaire status kwijtgeraakt.

Dat de inhoud overbekend en voorspelbaar is, is niet het ergste; de clichématige uitwerking en het ontbreken van iets persoonlijks in de manier van schrijven, maken die boeken tot fabriekswerk. Meisjes tussen twaalf en vijftien blijven de inhoud van al die meisjesboeken-met-een-meisje-in-de-titel doorgaans wél serieus nemen. Ze gaan over gevoelens en meisjes lezen graag over gevoelens. In de Witte Raven Pocketserie brengt uitgeverij West-Friesland in Hoorn dit soort werken aan de lopende band uit. Ze bieden meisjes een wereld op meisjesmaat, schreef C. Verberne (1982), waarin niet al te veel onzekerheden voorkomen en waardoor ze niet in verwarring worden gebracht. ‘De WRP's bieden hen troost wanneer eigen problemen algemeen blijken te zijn.’ Verberne benadrukt dat deze boeken meisjes echt iets te vertellen hebben, dat ze via het ideaalbeeld van de romantische liefde voortdurend het idee versterken dat meisjes zich in de traditionele vrouwenrol kunnen ontplooien. De reden waarom An Rutgers van der Loeff-Basenau deze lectuur zelfs ‘gevaarlijk spul’ heeft genoemd: ‘Een soort zoet verdovend spul waaraan je je zachtjes dronken kunt drinken. Een fijne vluchthaven, stikvol onechte luchtkastelen. [...] De valse schijn in vele meisjesboeken doet duizenden opgroeiende meisjes verkeerde conclusies trekken over het *leven*, over de *liefde* en over *zichzelf*.’ En Miep Diekmann schreef in 1960 in een recensie: ‘Een slecht meisjesboek ondermijnt vaak de werkelijkheidszin.’

Annie Schmidt doet wat laconieker over het genre; ze omschrijft prachtig wat er aan de hand is met dit soort boeken, en waarom ze toch nog steeds zo druk gelezen worden. In *Van schuitje varen tot Van Schendel* (1954) schrijft ze over ‘bakvisboeken’: ‘Het recept is zo gemakkelijk: het meisje dat niet mooi is, maar zo aantrekkelijk. Het studentikoze gedoe op feestjes. De roeping: zij wil viool leren spelen en kraamverzorgster worden. Dan komt de jongeman die Peter heet. Zij



[35] *Als er brand uitbreekt in het eindelijk veroverde droomhuis, sleurt Rossy het bundeltje met haar broertje erin naar buiten. Omslagillustratie van Fiel van der Veen voor* Rossy, dat krantenkind *van An Rutgers van der Loeff*.

wil hem niet, want ze wil de Viool of de Kraam. Er ontwikkelt zich een vreselijke Strijd in haar binnenste, totdat aan 't eind Peter en Map tegenover elkaar staan. Peter zegt ernstig: “Map, mijn Mapsekind...” En Map kijkt hem aan en boven hen jubelt de hemel of de lijster of iets anders. En voor hen bloeit de heide en achter hen gloeit de herfst en onder hen... nou ja, er bloeit en gloeit en jubelt altijd iets dergelijks. Heel wat vrouwelijke tieners vinden het mooi en vreten het.

Bepaalde ingrediënten moeten in deze boeken verwerkt zijn: de vlotte toffe kreten, sentiment en tranen, idealen (maar dan zo vaag dat ze niet onder woorden kunnen worden gebracht), feestjes met flirt (maar altijd met de strekking: huiselijkheid is zoveel beter dan flirt), talent of roeping, en *liefde*. Meng deze bestanddelen goed dooreen, doe ze in een keteltje, roer ze met een lepeltje, o, wat zal dat lekker zijn.’

In *Kopstukken* (1947) vereeuwigde Godfried Bomans de schrijfster van al die boeken die in oneindige series op de markt verschijnen, in de persoon van Jo van Nieland-Braat, de vrouw die ná de serie ‘Miep haalt het’, ‘Truus zet door’ et cetera, de Bosbengels en de Fliereflluiters schreef, en daarna de lange serie ‘Mies de ontembare uit HBS III enzovoorts’, en de familieromans de Pinkertonnetjes en de Ravensteintjes om te besluiten met een synthese van Noorse trilogieën en Nederlandse series in boeken als ‘Knut Lavranszoon slaat er zich doorheen’ en ‘Baldur Harold Sigurd Knutszoon zet zijn tanden erin’. Ze is dan financieel zo geslaagd dat ze het schrijven eraan kan geven. Zonder haar van alleen maar winstbejag te verdenken, moet ik toch zeggen dat de WRP-schrijfster Leni Saris met haar enorme aantal titels en verkochte exemplaren (in 1989 verkocht ze haar zevenmiljoenste boek en verscheen haar eenennegentigste titel) enigszins op Jo van Nieland-Braat lijkt. Heel typerend voor het soort meisjesboeken dat Leni Saris geschreven heeft, is haar uitspraak: ‘Wat bij anderen seks is, is bij mij romantiek.’

De meisjesboeken van het jolige soort, boeken voor het soort wezens dat vroeger ‘bakvis’ genoemd werd, een meisje tussen kind en puber in, zijn definitief in de categorie ‘lectuur’ terechtgekomen. Ze worden nog steeds geschreven en nog steeds gelezen, maar er is een ander soort meisjesboek bij gekomen, een soort dat meisjes niet zo overduidelijk in een eigen territorium zet. Dat zijn de boeken die gewoonlijk een meisje in de hoofdrol hebben en die voornamelijk gaan over gedachten, overwegingen en daden van meisjes. Die boeken heten jeugdromans, al is het waarschijnlijk dat vooral meisjes ze lezen, zeker als een meisje de hoofdpersoon is.

An Rutgers van der Loeff-Basenau schreef bij voorbeeld *Rossy, dat krantenkind* (1952), een boek over een Amerikaans meisje, arm maar dapper en met veel fantasieën in haar hoofd en veel energie en doorzettingsvermogen om zich een weg te banen in het leven, tot ze haar toekomstdromen vanwege een ongeluk moet aanpassen. Een jeugdboek of een meisjesboek? Een meisjesboek, als je kijkt naar de hoofdpersoon en de identificatiemogelijkheden die ze biedt: Rossy is een meisje, en haar gedrag is voor lezeressen een voorbeeld om na te leven. Maar aan de andere kant is het verhaal zo weinig uitgesproken meisjesachtig, zo spannend en levendig geschreven dat het net zo leesbaar is voor jongens.

En dan *De dagen van olim* (1971) van Miep Diekmann, het boek waarin de

hoofdpersoon zich ergert over een meisjesboek, ‘zo'n stom verhaal met allemaal van die keurige meisjes, die zich keurig naar een verloving sloofden met een inkeurige jongen’. Hoofdpersoon is Jos Walther, veertien jaar oud, dochter van de politiecommandant op Curaçao, die op het oog het doorsnee leven leidt van een blank meisje in een blank gezin te midden van een zwarte gemeenschap. Ze is niet gelukkig, kan het niet goed met haar ouders vinden, trekt de waarden en normen van de opvoeding die ze krijgt in twijfel; ze is zich duidelijk bewust van de tegenstelling zwart-blank op Curaçao en kiest partij voor de zwarte bewoners. Seksualiteit begint nét een rol voor haar te spelen, als ze aangerand wordt door een blanke beroepsmilitair die ook een soort relatie onderhoudt met Jos' moeder. In haar verwarring doet ze uiteindelijk een zelfmoordpoging, ze springt van het dak, een bevrijdende sprong waarover ze al vaak gedroomd heeft, al sprong ze in die dromen altijd in het water. Het boek is daarmee nog niet afgelopen: Jos gaat, na het ongeluk, naar Nederland, en keert twintig jaar later terug naar Curaçao. Ze loopt haar ‘verleden’ dan nog eens na en realiseert zich dat ze van het dak sprong omdat ze zich anders voelde, niet geaccepteerd, ongelukkig.

Een meisjesboek? Niet, als je het begrip meisjesboek verbindt aan vrolijkheid, optimisme, veiligheid, warme gezinnen en gezellige vriendinnenclubs; wél, als je een meisjesboek beschouwt als een model voor opgroeiende meisjes. Jossie is het intelligente meisje, dat zich bewust is van de ongelijke behandeling die vrouwen en mannen krijgen in de maatschappij; ze is zich bewust van de racistische tendensen in de wereld waarin ze leeft; ze verzet zich tegen de volwassenenwereld, waarin deze tegenstellingen gewoon en geaccepteerd lijken. En jeugdboek dus ook weer, een boek dat ook jongens met genoegen kunnen lezen, al zou alleen het feit van een vrouwelijke hoofdpersoon wel eens afstotend kunnen werken. En dat is jammer voor die jongens, want *De dagen van olim* is een prachtig, helder geschreven boek dat bovendien heel mooi in elkaar zit.

Miep Diekmann schreef dit autobiografische boek in 1971, maar in haar eerste Antilliaanse boek, *Panaderio Pan* uit 1947, kwamen verschillende elementen al aan de orde: de hoofdpersoon Marry Wittenvoort is de eigenzinnige dochter van de politiecommandant op Curaçao; ze is zich sterk bewust van de raciale tegenstellingen en probeert onbevooroordeeld met de mensen, blanken en kleurlingen, om te gaan. Haar sympathie gaat uit naar de zwarte bewoners van Curaçao, maar ze komt daardoor in conflict met haar familie en andere blanke Nederlanders. *Panaderio Pan* (in een latere druk verbeterd in *Panadero Pan*, naar een Antilliaans liedje) is, in vergelijking met *De dagen van olim*, een echt meisjesboek, vol bijvoeglijke naamwoorden en werkwoorden die typerend zijn voor het genre, en de wat leukige dialogen en quasi-plechtstatige taal die meisjes in dat soort boeken gebruiken, maar Miep Diekmann was tweeëntwintig jaar toen ze het schreef en het scherpe politieke inzicht in de verhoudingen tussen de verschillende eilandbewoners dat ze toen al bleek te hebben, is opmerkelijk.

Er zijn enkele opvallende overeenkomsten tussen *De dagen van olim* uit 1971 en *School-idyllen* uit 1900. Zowel Jet van Marle als Jos Walther wordt opgevoed door onverschillige volwassenen en allebei lijden ze daaronder. Jet van Marle wordt op school ten onrechte ‘aangeklaagd’ en gestraft voor een vergrijp, Jos Walther

overkomt hetzelfde en in beide gevallen meldt de echte schuldige zich niet. Jos en Jet zijn fier, trots en verklikken de schuldige niet. Allebei de meisjes zijn in wezen eenzaam en ongelukkig, door hun kille huiselijke omgeving. Jet van Marle wordt ziek en sterft, Jos Walther droomt zich een wanhoopssprong, het water in, maar springt in werkelijkheid van het dak, bijna de dood tegemoet. In beide boeken is de dood een logisch vervolg op een problematisch leven. Natuurlijk verschillen beide boeken meer van elkaar dan dat ze op elkaar lijken. De werelden van Top Naeff en Miep Diekmann liggen hemelsbreed uiteen. Top Naeff beschrijft de giechelige, onwezenlijke verliefdheden die bij romantische meisjes optreden, terwijl in *De dagen van olim* de seksualiteit een grote en dramatische rol speelt. Jet van Marle is kinderlijk, al heeft ze volwassen problemen; Jos Walther krijgt de kans niet om kinderlijk te blijven in de broeierige wereld waarin ze leeft. Verschillen genoeg, maar de overeenkomsten blijven opmerkelijk.

*School-idyllen* en *De dagen van olim* illustreren goed de ontwikkeling die het meisjesboek in de afgelopen honderd jaar heeft doorgemaakt. Seksualiteit is een onderwerp geworden waar gewoon over geschreven wordt, zonder veel gemoraliseer. De verhouding van de jongeren tot de volwassenen is ook veranderd: tot de tweede wereldoorlog was er vaak wel een kloof tussen ouderen en jongeren maar het respect voor ouders, voor het gezag was vanzelfsprekend, ondanks ondeugende streken op school en thuis. In boeken né de tweede wereldoorlog is dat respect helemaal niet vanzelfsprekend, het ontbreekt vaak en de verwijten van jongeren tegenover volwassenen zijn bitter en hard. En minstens zo vaak ontbreken de ouderen, spelen ze geen rol van enige betekenis in het leven van het opgroeiende meisje. Meisjes zijn - in de maatschappij en ook in de boeken - in de loop der jaren steeds meer gaan nadenken over de rol die ze later in de maatschappij zullen gaan spelen. Weliswaar loopt alles toch vaak uit op trouwen-en-kinderen, en is dat ook nog steeds een ideaal voor veel meisjes, maar op school houden ze zich net zoals de jongens bezig met hun toekomstige beroep en leren ze daarvoor.

De seksualiteit veranderde, het beroepsperspectief, de moraal ook. Schrijvers schrijven niet meer uitsluitend voor meisjes of voor jongens, ze schrijven jeugdboeken die over onderwerpen gaan die zowel voor meisjes als voor jongens interessant zijn.

De rolpatronen in de maatschappij zijn niet zo erg veranderd; dat blijkt niet alleen uit de nimmer aflatende stroom nieuwe boeken voor meisjes die onveranderd voortborduren op het thema van jong en fris en meisjesachtig, maar vooral ook uit het feit dat jongens nog steeds niet gauw een boek met een meisje in de hoofdrol zullen lezen. Wat dat betreft zijn meisjes van oudsher heel wat minder eenkennig geweest.

## Er was eens en nog eens - *Sprookjes en fantastische vertellingen*

HET KOMT ZELDEN VOOR dat het nuttige ook aangenaam is, maar met sprookjes is dat het geval. Hoe hoog de amusementswaarde van sprookjes geacht wordt, blijkt wel uit de commerciële uitbuiting van sprookjesfiguren en de alomtegenwoordigheid van kabouters, elfjes en toverheksen in kinderland.

De Amerikaanse kinderpsychiater Bruno Bettelheim heeft in *The Uses of Enchantment: the meaning and importance of fairy tales* (1976) op die andere functie, het nut van sprookjes, gewezen: sprookjes zijn essentieel voor kinderen omdat ze in eenvoudige en stereotiepe structuren basisproblemen naar voren halen zoals eenzaamheid, angst, verworpenheid, dood, kwaad et cetera. Bettelheim heeft ook in zijn praktijk gebruik gemaakt van sprookjes en vooral van angstaanjagende, griezelige sprookjes, omdat het leven immers ook angstaanjagend en gevaarlijk is.

De hoogleraar Keltische taal- en letterkunde Maartje Draak zei in een lezing in 1976 dat ze dacht dat dergelijke verhalen in het bijzonder bevrijdend op een kind werkten vanwege de altijd goede afloop. ‘Het leert: de held was eerst bang, maar hij overwon zijn angst; de heldin was eerst eenzaam en verlaten, maar ze werd gelukkig. In de puberteit en in de vroege volwassenheid kan men zich deze patronen van doorzetten en niet bij de pakken neerzitten als vitale aansporingen voor de geest halen. Ik krijg uit Bettelheims boek de indruk dat volkssprookjes kunnen werken als evenzovele inentingen, niet tegen pokken, polio of difterie, maar tegen misschien later dreigende ziekten van de geest.’

Kinderboeken als medicijn, zoals Annie Schmidt al eerder had opgemerkt. In *Van schuitje varen tot Van Schendel* (1954) noemt ze de tien boeken die volgens haar in geen huisbibliotheekje mogen ontbreken en op die lijst staan ook sprookjes, de oude bekende en die van Andersen. ‘Sprookjes hebben een *psychische realiteit* die onmisbaar is en waar we in onze jeugd naar hunkeren. [...] Ieder kind voelt Assepoes en Doornroosje aan. Ieder kind zal met een bewonderenswaardige zekerheid de directe weg vinden tot de moraal en de essentie van het sprookje. En in die sprookjes horen wezens met vleugels, kabouters, boze heksen en hier en daar een draak. [...] Goed, ze bestaan niet, maar ze hebben het recht tot bestaan in de verbeelding van de kinderen. Ze zijn onmisbaar, want ze beelden de essentiële gevoelens uit op een voor kinderen aanvaardbare en juiste manier.’

Oude volkssprookjes, al dan niet speciaal bewerkt voor de jeugd, zijn altijd kinderverhalen bij uitstek geweest. In het begin van de eeuw was er een hausse in bewerkingen, en dat hing duidelijk samen met opvattingen die direct aan de Romantiek ontleend waren. Sprookjes waren een uiting van het verlangen naar het verloren kinderparadijs. Tegelijkertijd paste die sterke belangstelling voor sprookjes als literatuur voor kinderen precies in de opvattingen van de Kunsterziehungsbewegung. Lea Dasberg vatte in *Het kinderboek als opvoeder* (1981) die ideeën samen: ‘Anoniem cultuurgoed of volkskunst, als sproken, sagen, legenden, ridderromans en fabels, komt qua belevingswereld overeen met de belevingswereld van het jonge kind, omdat deze kunst de primitieve levensfase van een volk

weerspiegelt, waarvan de primitieve levensfase van elk individueel mens een herhaling op micro-niveau is. Volkskunst behoeft voor kinderen dus nooit toelichting of bewerking, maar spreekt direct aan.'

Nellie van Kol, Martha van Eeden-van Vloten en vooral Nienke van Hichtum verzamelden sprookjes, sagen, legenden uit de hele wereld. Nienke van Hichtum bewerkte de verhalen die ze in de wereldliteratuur vond; ze was een geboren vertelster en ze maakte van veel verhalen versies die vaak nogal wijdlopig werden met veel beeldende adjectieven, die vooral niet al te gruwelijk mochten zijn. De boze stiefmoeder van Sneeuwwitje sterft bij Grimm, dansend op vurige schoenen, een pijnlijke dood. Nienke van Hichtum liet haar van schrik 'gewoon' dood neervallen. Zo'n soort bewerking paste in haar opvattingen over kinderliteratuur, maar in zekere zin heeft ze daardoor het essentiële van veel sprookjes genegeerd of weggewerkt.

J.W. Gerhard, net als Nienke van Hichtum aanhanger van de ideeën van de Kunsterziehungsbewegung, vond daarentegen sprookjes niet te prikkelend. '*Als* het kind er over nadenkt, dan *weet* 't dat 't slechts vruchten der fantazie zijn, die betooverde prinsen en prinsessen, die reuzen en dwergen, die sprekende dieren, die wonderbare daden. Het zal er nimmer door op een dwaalspoor komen, zijn geest zal er nimmer door in verwarring geraken. Het geniet alleen in de bekoring van het schoone en wonderbare ervan. Het is waarlijk geen bewijs van moreele gezondheid, als de zin voor het sprookje, voor 't echte volkssprookje, bij 't volk verloren is gegaan. Is dat 't geval? Neen, gelukkig nog niet helemaal. Wel werkt hij niet zoo sterk meer als vroeger. Voor kinderen acht men 't veelal niet "nuttig", voor ouderen te flauw. Dat is jammer. Sprookjes en fabelen zijn een gezond geestesvoedsel voor jong en oud. [...] Goede sprookjes vormen de allereerste lectuur van het kind. [...] Maar ook alleen zulke sprookjes, die zijn fantazie levendig houden, *die niet willen prediken*. Aan dit laatste euvel gaan bijna alle gefabriceerde moderne sprookjes mank, en deze deugen daarom niet. [...] Hoe misvormd zijn echter deze wondervolle sprookjes [bedoeld zijn de sprookjes van Grimm] niet geworden door tallooze uitgevers en bewerkers! Daarom moeten en ouders en onderwijzers voor alles er op letten, den kinderen slechts de *echte* Grimm'sche sprookjes in handen te geven,' schreef Gerhard in 1905.

Behalve de wereldberoemde kunstsprookjes van Andersen en Hauff zijn er ook in Nederland heel mooie cultuursprookjes geschreven. Maar het lijkt in ons land toch vooral een genre voor volwassenen: Frederik van Eeden schreef *De kleine Johannes* niet voor kinderen, en ook *Fidessa* en *Psyche* van Louis Couperus zijn verhalen voor volwassenen. Als Godfried Bomans tientallen jaren later zijn *Sprookjes* schrijft, zijn ze ook in de eerste plaats voor volwassenen bedoeld en voor zijn sprookjesachtige *Erik of het klein insectenboek* geldt hetzelfde.

Wanneer is een verhaal een sprookje geworden? Hangt dat van de figuren af die erin voorkomen, de archetypen, is het een sprookje als het thema verwant is aan de thema's uit de volkssprookjes? Of heet elk verhaal dat buiten onze ruimte en tijd speelt een sprookje? Speelt de taal een rol en welke rol dan? En wanneer is een sprookje een verhaal voor kinderen?

Sprookjesachtig is een verhaal al gauw als er kabouters, feeën, prinsessen en koningen met bovenaardse macht in voorkomen. Maar er is een groot verschil tussen sprookjes voor heel kleine kinderen en voor groteren. Voor kleine kinderen zijn er veel kabouterverhalen, elfjes, beeldschone prinsessen en toverheksen. Of zulke verhalen oeroude boodschappen overbrengen zal de meeste kleuters ontgaan, en dat is ook de bedoeling van al dat kaboutergedoe niet. Kabouters en elfjes staan voor knusheid en speelsheid, en zoals het voor kleine kinderen (en voor hen niet alleen) helemaal geen vraag is of dieren kunnen praten, zo is het evenmin een probleem om aan kabouters te geloven. Maar het is een kwestie van leeftijd: niets veroudert zo snel als een kabouter. En niets is zo stereotiep als een kabouter. Iedereen weet hoe een kabouter eruitziet: hij is niet groot, hij heeft een puntmutsje op, en hij is zo oud dat hij zelf niet meer weet hoe oud. Een kabouter lijkt op Pinkeltje zoals Dick Laan hem in 1939 voor het eerst heeft beschreven en in nog achtentwintig boeken daarna. *Pinkeltje* hoort bij het soort verhalen dat in de verte aan sprookjes doet denken, maar niet de sterke structuur ervan heeft en niet de relatie legt tussen het kind dat het verhaal leest of hoort en de geheimzinnige wereld waarin zich het verhaal afspeelt. *Pinkeltje* is daarvoor te ondubbelzinnig, heeft te weinig spanning en is ook veel te simpel geschreven. Het gaat dan allemaal wel over de aardige wereld die zich op kruiphoogte afspeelt, met wollige dieren en o, zo enge avonturen die gelukkig altijd goed aflopen, maar verder is er niets interessants over op te merken.

Kabouters of kabouterachtigen zoals Pinkeltje zijn vaste bewoners van fantasieverhalen. Sprekende dieren horen daar ook bij. Het lijkt zo voor de hand te liggen dieren als mensen voor te stellen in een verhaal voor kinderen, omdat speelgoeddieren precies zoveel kunnen als speelgoedmensen. Toch worden sprekende dieren pas interessant als ze een rol spelen in een gefantaseerde wereld, als ze vertegenwoordigers worden van een samenleving waar de lezers bij betrokken worden maar net niet bij kunnen horen. In volkssprookjes spreken de dieren, maar ze doen dat nooit zo maar, ze spelen een rol in de strijd tussen goed en kwaad, ze vertegenwoordigen macht, het zijn mythische wezens die de mensen helpen of te gronde richten. Maar niet in alle verhalen spelen dieren zo'n zware rol: er zijn talloze boeken met sprekende dieren die vooral willen amuseren; andere dieren-verhalen zijn geschreven om de maatschappij een spiegel voor te houden, maar zulke diepzinnige dubbele bodems zijn niet eens onontbeerlijk om toch aardige en leesbare boeken te maken. A.D. Hildebrand schreef in 1932 *Bolke de Beer* en toen dit dierenverhaal aansloeg, schreef hij nog een boek over Bolke, tot hij er uiteindelijk tien had gemaakt. Bolke de Beer leeft in een dierenwereld, hij is ontsnapt uit het circus, en met hulp van de andere dieren uit het bos helpt hij nog een paar circusdieren ontsnappen. Een klein jongetje ziet hen in het bos, maar belooft zijn mond te houden en er pas vele jaren later over te zullen paten. Dat is dan de schrijver van het verhaal (net als Dick Laan in *Pinkeltje* is ook A.D. Hildebrand nadrukkelijk als verteller aanwezig).

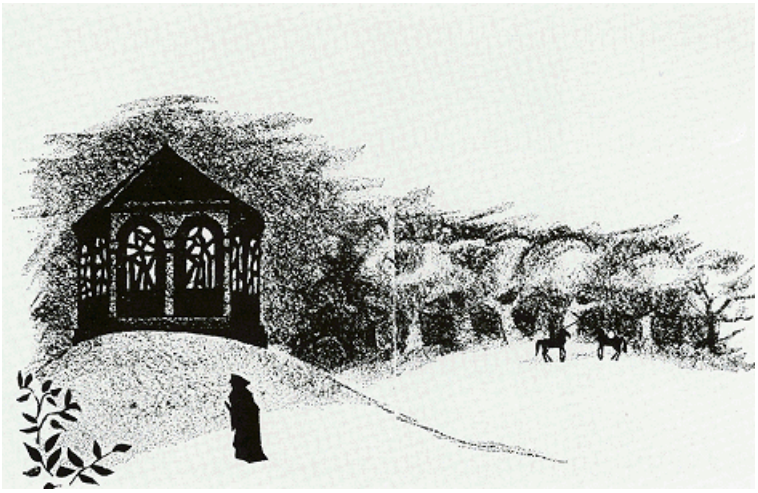
Hildebrand heeft ongetwijfeld *Winnie de Poeh* van A.A. Milne goed gelezen (al heeft hij zich altijd heftig verweerd tegen de beschuldiging dat hij Milne had overgeschreven), want in sommige opzichten lijkt Bolke sprekend op Winnie.

Allebei de beren hebben alles over voor honing, ze zijn allebei goeiig en aardig en geliefd in het bos. Beide verhalen zijn ook geestig geschreven, maar Milne is duidelijk zo'n veel betere schrijver dan Hildebrand dat Bolke nauwelijks in de schaduw van Winnie de Poeh kan staan. Zulke onvergetelijke personages als de dieren uit *Winnie de Poeh* zijn geworden, met eigen karakters, zo onpersoonlijk zijn de dieren uit *Bolke de Beer*. Natuurlijk, ze doen allemaal op hun tijd iets aardigs en spannends in het verhaal, maar als je het boek dichtslaat, ben je al weer vergeten wie wat ook al weer deed. Alleen Bolke komt uit de verf en die maakt het verhaal lezenswaard. Voor kinderen dan. De Nederlandse kinderliteratuur uit deze eeuw heeft eigenlijk pas in de tweede helft van de eeuw dierenverhalen van hoog niveau voortgebracht.

En ook sprookjes, speciaal geschreven voor kinderen, komen pas na de oorlog tot bloei. Paul Biegel is de kinderboekenschrijver die de sprookjesachtigste verhalen schrijft. Niet alleen de figuren uit zijn boeken komen uit een sprookjeswereld, de heksen, en prinsessen, de dwergen en de sprekende dieren, niet alleen spelen zijn verhalen zich in een eigen tijd en een eigen ruimte af die ver af staat van het gewone dagelijkse mensenleven, het zijn vooral de thema's die van Biegels verhalen sprookjes maken. De strijd tussen goed en kwaad, de zoektocht naar de verloren geliefde, het wachten op een soort verlosser, het zijn de oude bekende thema's van de volkssprookjes, allegorieën voor het menselijk leven. En dan is er nog de manier van vertellen, de structuur van de verhalen en de taal. Paul Biegel vertelt een beetje plechtstatig (zoals dat trouwens in volkssprookjes ook gebeurt), en hij maakt vaak gebruik van oervormen zoals de raamvertelling. Bij voorbeeld in *De tuinen van Dorr*, het boek dat Biegel in 1969 schreef. Prinses Mijnewel is op zoek naar Jouweniet, de tuinmansjongen die op het koninklijk kasteel haar beste vriendje was en die door toedoen van de heks Sirdis in een bloem veranderd is. Als de bloem is uitgebloeid bewaart ze de zaadkorrel en gaat Jouweniet zoeken. Ze komt bij de dode stad Dorr, ontmoet daar de speelman Jarrik en vertelt hem verhalen, waarna hij haar op zijn beurt ook verhalen vertelt. *De tuinen van Dorr* is op die manier een hele serie sprookjes, met als rode draad de zoektocht van Mijnewel. Ze vindt uiteindelijk Jouweniet, of beter gezegd: de grote liefde van de prinses is zo sterk dat Jouweniet daardoor van de betovering door de heks verlost wordt.

*De tuinen van Dorr* is een fascinerend boek. Niet alleen het verhaal is spannend, ook de structuur van een vertelling waarin de achtervolging door de prinses steeds even wordt stopgezet voor een verhaaltje, waarna ze weer verder kan gaan zoeken, is interessant. Daarbij heeft Biegel zijn verhaal op een manier verteld die precies sprookjesachtig genoeg is: geheimzinnige formuleringen, een griezelige stad, vreemde mensen, met als contrast de lieve prinses en de harlekijnachtige speelman Jarrik. En niet te vergeten een moraal, een boodschap: met eerlijkheid, zelfopoffering en volharding is zelfs het ergste kwaad te elimineren.

*De tuinen van Dorr* is een sprookje voor kinderen, maar net als met de sprookjes van Andersen is het net zo goed een verhaal voor volwassenen. Als er één genre is waarbij het onduidelijk is voor wie het geschreven en geschikt is, kind of volwassene, dan is dat het sprookje. De dubbele bodem, de onderlaag van het verhaal, de



[36] *De kapel, waar de schildknaap Tiuri de opdracht krijgt een belangrijke brief te bezorgen bij de koning van Unauwen. Illustratie van Tonke Dragt uit haar boek* De brief voor de koning.

[37] *'Er was maar één manier om het pikzwarte water over te komen: in het rieten bootje van de dwerg. "Dat kost een zoen op je linkerwang," zei de dwerg grinnikend.' Illustratie van Tonke Dragt uit* De tuinen van Dorr *van Paul Biegel*.

[38] *'De eerste druppels van een reusachtige regenbui vielen naar beneden. En langzaam, zo snel als zij konden, sloften zij naar huis.' Tekst van Toon Tellegen en illustratie van Mance Post, uit* Langzaam, zo snel als zij konden.

symbolen en verwijzingen kunnen het mooi en interessant maken, voor alle leeftijden.

Het boek werd geïllustreerd door Tonke Dragt, die niet alleen heel mooie illustraties heeft gemaakt bij haar eigen boeken en die van anderen, maar zelf ook prachtige kinderboeken heeft geschreven. Ze schrijft fantasieverhalen, verhalen die veel elementen van sprookjes hebben, maar niet zonder meer sprookjes zijn. Ze heeft ridderverhalen geschreven, maar ook boeken die in de toekomst spelen of op een andere planeet. Ze schreef over geheimzinnige verdwijningen, over koningen die net zo mythisch en sprookjesachtig zijn als elfjes en kabouters, over zoektochten, over opdrachten die vervuld moeten worden, thema's die zo ongeveer vanaf het begin van de wereld in de verhalen die mensen elkaar vertellen een rol hebben gespeeld. De kinderen en de volwassenen in Tonke Dragts boeken zijn op zoek naar iets, naar zichzelf, naar een geheim, naar de essentie van het leven. Zulke thema's kunnen oninteressant uitpakken als ze te zweverig opgeschreven worden. Maar Tonke Dragt kan stevig schrijven en een kind dat gegrepen is door een van haar verhalen, zal het boek absoluut willen uitlezen.

*De brief voor de koning* uit 1962 is een van de eerste boeken die Tonke Dragt schreef. Ze kreeg er in 1963 de Kinderboekenprijs van de CPNB voor, de voorloper van de Gouden Griffel. Het verhaal speelt in oude tijden, in twee koninkrijken: het land van koning Dagonaut ten oosten van de Grote Bergen en het land van koning Unauwen ten westen van de Grote Bergen. Tiuri krijgt, op de dag voordat hij tot ridder geslagen zal worden, de opdracht een brief te bezorgen bij koning Unauwen. Hij begint een lange en gevaarlijke tocht, met voortdurend nieuwe uitdagingen. Uiteindelijk slaagt hij, met hulp van een vriend, Piak. In de vorm van een reis- en avonturenroman is het eigenlijk een boek over volwassen worden. Tiuri, die in het begin een angstige en onzekere jongen is, groeit uit tot een zelfverzekerde en doortastende man.

*De brief voor de koning* is een sprookjesachtig boek, het voldoet aan alle voorwaarden die maar aan het genre te stellen zijn: ruimte en tijd die niets met hier en nu te maken hebben, het universele thema van de manier waarop een jong mens volwassen moet worden, de onbegrijpelijke namen, de gelukkige afloop; het is de stof waarvan sprookjes al vanaf het begin van de wereld gemaakt zijn. En ook uiterlijk voldoet het aan de eisen van het geheimzinnige sprookje: voor in het boek staat zo'n plattegrond van een droomlandschap die zelfs de onverschilligste lezer tot lezen aanzet.

De thema's die Tonke Dragt aansnijdt in haar boeken, en de manier waarop ze haar verhalen vertelt zijn ‘oud’, traditioneel. Zelf antwoordde ze op een beschuldiging dat *De brief voor de koning* erg leek op *In de ban van de ring* van Tolkien, dat haar boek geen afgietsel was van wat dan ook. ‘Het thema zou je misschien kunnen omschrijven als: een ridder ben je door je ridderlijk te gedragen, niet door de ridderslag; en een gedane belofte moet je houden. Voor mezelf is het meer: een kind wordt tot volwassene en het leven geeft je een opdracht. Om dat thema het meest tot zijn recht te doen komen, verkoos ik het te laten spelen los van een bepaalde tijd en ruimte, met andere woorden “eens” en “ergens”. Kiezen is te sterk gezegd, want sinds mijn jeugd ken ik fantasielanden waar ik kaarten van

tekende.' Zoals ze zich ook sinds haar jeugd in sagen en legenden verdiept heeft, met name in Keltische en Germaanse ridderverhalen.

Ze heeft natuurlijk gelijk. Het thema 'het vervullen van een opdracht' is oeroud en ongeveer de hele mythologie en de sagen- en sprookjesliteratuur draait daarom.

Het is aardig, de nauwkeurigheid op te merken waarmee Tonke Dragt dit fantasieboek heeft geschreven. De kaart klopt precies, de maanstanden zijn exact berekend en het schema van de reisdagen klopt. Op die manier raken fantasie en realiteit elkaar, net zoals in de aandacht die Tonke Dragt in haar boek besteedt aan de maatschappelijke verhoudingen in de feodale tijd, de machtige koningen, de opkomende steden, de grote armoede. Het boek speelt op de overgang tussen twee werelden en Tonke Dragt heeft in een interview over dat grensgebied tussen fantasie en realiteit gezegd: 'Ik denk dat ik van aard toch een sprookjesvertelster ben. De realiteit zit voor mij, hoe langer hoe meer, in de beschrijving van de karakters. Tiuri uit *De brief voor de koning* is nog mythologisch, maar Piak uit hetzelfde boek is al een karakter.'

Vlak naast het sprookje ligt het fantastische verhaal. Het is het soort verhaal waarin een kind wonderbaarlijke dingen meemaakt of over fantastische capaciteiten blijkt te beschikken. Omdat dat uitzonderlijke kind midden tussen gewone mensen leeft, is zo'n verhaal niet een sprookje, dat immers helemaal in een verbeeldingswereld speelt en waarin een bepaald soort personages optreedt. Dat hoeft helemaal niet in een fantastisch verhaal. In het fantastische verhaal speelt die spanning tussen realiteit en het wonderbaarlijke juist een grote rol.

*De ongelofelijke avonturen van Bram Vingerling* was het eerste boek uit de lange reeks die Leonard Roggeveen in zijn leven geschreven heeft. Het verscheen in 1927 en het heeft op veel lezers een onuitwisbare indruk gemaakt. Het is een model-fantastisch-verhaal. Bram Vingerling, zoon van een Haagse notaris, vindt al experimenterend op de vliering van zijn ouderlijk huis een stof uit die voorwerpen kan laten verdwijnen, onzichtbaar maakt. Deze stof Abrovi (de afkorting van zijn naam) trekt de aandacht van een ongure Japanner, Pasukofe, die Bram op een nacht ontvoert en met een vliegtuig het land uit brengt. Door het flesje Abrovi leeg te drinken wordt Bram zelf onzichtbaar en weet hij het vliegtuig te verlaten. Hij blijkt in Duitsland te zijn. Onzichtbaar en bovendien zwevend omdat de temperatuur gestegen is tot boven de 80 graden, komt Bram heel makkelijk een eind verder naar het oosten terecht in Polen, waar hij nogal wat verwarring zaait. Gelukkig is hij in staat om via briefjes zijn ongeruste ouders te laten weten dat hij gezond is en het goed maakt, maar hij wil pas terug naar Den Haag als hij weer zichtbaar is. Bram komt terecht in een circus, waarvan de directeur Ludovicini een goeie man is aan wie de onzichtbare Bram zijn verhaal kwijt kan. De directeur helpt hem, geeft hem werk in het circus en daar blijft Bram - als topattractie -, tot hij langzaam, via het 'tussenstadium' van geraamte, weer helemaal zichtbaar is. Een prachtige terugreis met een triomfale ontvangst van de inmiddels wereldberoemde Bram Vingerling vormt het gelukkige slot van het verhaal.

Het gegeven van *Bram Vingerling* is schitterend, maar Leonard Roggeveen kon bovendien erg goed schrijven. Hij formuleerde geestig, en maakte prachtige type-

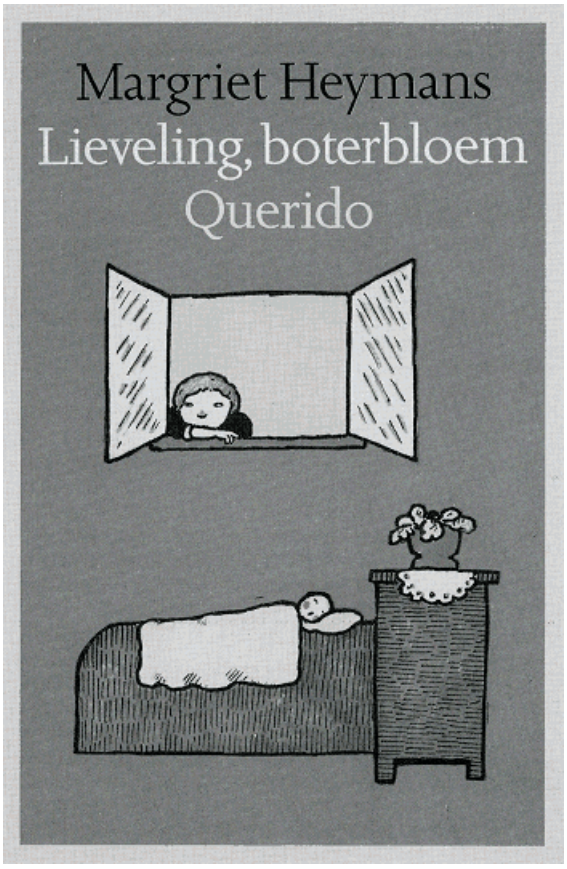
[39] *Sofies poppen en dieren komen in een lange rij uit kasten en uit laden om een theatervoorstelling bij te wonen. Uit* Kleine Sofie en Lange Wapper *van Els Pelgrom en The Tjong Khing*.

ringen van enkele personen. De journalist uit het verhaal is zoals een journalist in een jongensboek hoort te zijn, terwijl ook de gemene Japanse ontvoerder en de brave circusdirecteur zijn zoals ze geacht worden te zijn. Het soort fantastisch verhaal als *Bram Vingerling* is om de een of andere reden een typisch jongensboek. Bij meisjes spelen fantastische verhalen zich eerder op geheimzinnige plaatsen af dan met fantastische gebeurtenissen. Geheime tuinen, de wereld aan de andere kant van de spiegel, dat zijn de fantasiewerelden waarin meisjes ronddwalen.

*Bram Vingerling* werd ver voor de tweede wereldoorlog geschreven en het is in het genre een uniek boek gebleven, tot vandaag toe. Na de oorlog verschijnen er ook wel fantastische verhalen, zoals boeken die zich in de ruimte afspelen, science fiction à la *Monus de man van de maan*, de succesvolle serie boeken die A.D. Hildebrand schreef, maar eigenlijk komt er pas rond 1980 een nieuwe golf fantasieverhalen van hoge kwaliteit. Het zou kunnen zijn dat de eis om realistische en/of maatschappijkritische verhalen te schrijven toen zo sterk was dat sommige auteurs als reactie daarop fantasieverhalen gingen schrijven. Els Pelgrom bij voorbeeld schreef 'gewone' boeken, zoals *De kinderen van het Achtste Woud* (1977), maar in de boeken die ze daarna schreef kwamen steeds vaker fantasiefiguren voor. Sprekende dieren, levend speelgoed spelen in boeken als *Drie Japies* (1980) en *Lady Africa en nog een paar* (1981) een volkomen gelijkwaardige rol naast de kinderen.

Het hoogtepunt bereikte Els Pelgrom met *Kleine Sofie en Lange Wapper*, dat ze samen met de tekenaar The Tjong Khing in 1984 schreef. De doodzieke Sofie wil alles weten van wat er op de wereld en daarbuiten is. Ze wil ook weten wat er met je gebeurt als je dood bent, maar de volwassenen in haar omgeving geven 'op zulke domme vragen geen antwoord'. Als haar ouders een avond weg zijn, komen al haar poppen en dieren uit de kasten en ondernemen ze met elkaar een tocht, de lappenpop Lange Wapper, het beertje, de poes Terror en Sofie. De reis begint in het poppentheater van Sofie en van daaruit reizen ze de wereld over, over zeeën, door bossen en velden, ze komen in vreemde huizen terecht, op een markt en in een gevangenis, ze komen bij een koningsmaal en voor de rechtbank, ze worden bevrijd en weten te ontvluchten. Op een schip varen ze weg en Sofie klimt in de mast, terwijl ze in een storm terecht zijn gekomen. Daar kijkt ze om zich heen en stelt verrukt vast hoe mooi de wereld is. Dat had ze willen ontdekken: wat er allemaal in het leven te koop is, en dat weet ze nu. Het verhaal eindigt ermee dat Sofie met haar vrienden in een prachtige diepblauwe auto op een eindeloze reis gaat. Sofie is gestorven, maar in het verhaal leeft ze dus, met de dieren en de poppen, door.

Het is een sprookjesachtig verhaal, met alle diepe bedoelingen en dubbele bodems die een mens zich maar zou kunnen wensen, zonder dat het verhaal er iets zwaars of boodschapperigs van krijgt; zoals dat in echt goede boeken hoort, in sprookjes en fantasieverhalen die haast per ongeluk behalve een mooi verhaal nog een ander verhaal vertellen. Fantasieverhalen moeten consistent en geloofwaardig zijn, en niet een clichématige en simpele weergave van dagdromen, want zulke verhalen kunnen we allemaal wel verzinnen. Het verhaal van Sofie is in dat opzicht een modelboek. Els Pelgrom en The Tjong Khing kregen voor dit boek een Gouden Griffel en een Gouden Penseel en voor de liefhebbers van dit soort




[40] *Is het Berthe, of is het de boze heksenfee die naar Poppeleia kijkt? Bandillustratie van Margriet Heymans bij haar boek* Lieveling, boterbloem.

verhalen waren dit misschien wel de meest verdiende Griffel en Penseel uit de geschiedenis. Tegelijkertijd vonden veel kinderen het een uitgesproken moeilijk boek, veel te moeilijk zelfs.

Hetzelfde geldt voor de verhalen die Toon Tellegen schrijft. In *Er ging geen dag voorbij* (1984), *Toen niemand iets te doen had* (1987) en *Langzaam, zo snel als ze konden* (1989) spelen dieren de hoofdrol. De wereld waarin die dieren leven is een vanzelfsprekende wereld; wie als lezer meedoet met deze fantasie accepteert de manier waarop de dieren spreken en optreden volledig. Levenswijsheid en moraal, een vast bestanddeel van sprookjes en fantasieverhalen, ontbreken bij Tellegen. Hoewel: wie vindt dat elk verhaal toch een soort levenswijsheid verkondigt, zou dan misschien 'de zin van het zinloze' als basisgegeven van de dierenverhalen van Toon Tellegen kunnen noemen. Het leven is nogal moeizaam bij de dieren van Tellegen, er wordt veel heen en weer gelopen, en gedaan, en vooral ook gepraat zonder dat er enige voortgang te bespeuren valt. Maar er valt iets voor te zeggen dat dat ogenschijnlijk zinloze heen-en-weergedoe een perfecte weergave is van het menselijk bedrijf, gezien door de ogen van iemand die op grote afstand naar ons kijkt. Fascinerend zijn de verhalen zeker, niet alleen omdat de dieren op geen enkele manier kloppen met het beeld dat mensen van ze hebben, of omdat alle logica zoekt lijkt, maar vooral door de uiterst beknopte en heldere manier van schrijven van Tellegen, die in zijn dialoogjes soms de gesprekken lijkt te imiteren die een psychiater met zijn patiënten voert.

Nog een stap verder - wat vorm betreft - is het gedicht-verhaal *Lieveling, boterbloem* (1989) van Margriet Heymans. Gedicht-verhaal is eigenlijk geen dekkende term, de illustraties horen er ook bij betrokken te worden. *Lieveling, boterbloem* gaat over een kind, Berthe, dat via en tegen haar pop Poppeleia de straf en wraak en kwaadheid botviert waar ze zelf vol mee zit. Het kind heeft straf gekregen en speelt op haar kamertje met haar pop haar fantasieën na. Prachtig loopt alles door elkaar heen: straf, strafwerk, schuld, tranen, in de steek laten en te hulp snellen, niet alleen in Berthe, maar vooral ook in het boek. Verschillende stemmen spreken, en de tekeningen op elke bladzij vertellen hun eigen verhaal daar nog eens bij: de lieve Berthe met een paardestaartje, de boze-heks-Berthe met los haar, de pop, het kamertje met het bed van Berthe, de hond Sjakie. *Lieveling, boterbloem* is geen sprookje, ondanks de heks, het is ook niet zo maar een fantastisch verhaal, het is binnen het genre weer een stapje verder: in de vorm van een poëtisch verhaal-metplaatjes worden de gedachten en gevoelens van een klein meisje weergegeven, op een manier die op de grens van dromen en wakker zijn speelt. Dat maakt ieder kind en ieder mens min of meer regelmatig zelf mee: een verblijf in dat grensgebied. Een heel realistisch gegeven dus eigenlijk, maar door Margriet Heymans op een fantastische manier vormgegeven. Waardoor het eigenlijk weer in de buurt komt van de sprookjes en sagen en mythen, waarin kinderen volwassen moeten worden en die noodzakelijke en onvermijdelijke toekomst via een weg vol hindernissen moeten zien te bereiken.

## De kleine grote wereld - *De werkelijkheid in het kinderboek*

IN KINDERBOEKEN KOMEN kinderen voor, volwassenen, dieren, planten en voorwerpen. Al die wezens en dingen spelen een rol in een samenleving die soms speciaal voor dat ene kinderboek ontworpen werd door de schrijver. Sprookjesverhalen en fantasieverhalen gaan daarin het verst: de wereld zoals die in dat soort verhalen beschreven wordt, lijkt soms nauwelijks op wat we dan maar de normale wereld zullen noemen. Andere kinderboeken beschrijven een samenleving die net echt lijkt, maar het niet is. Het is er bij voorbeeld altijd mooi weer, de huizen zeer bewoonbaar en ouders en andere volwassenen vrolijk en aardig. En dan is er nog de echte wereld in het kinderboek: een straat met te veel auto's, ruziënde volwassenen, kinderen die elkaar plagen en een natuur die in snel tempo vergiftigd raakt. Een heel herkenbare wereld, vooral voor volwassenen die goed uit hun ogen kijken.

De discussie over de toelaatbaarheid van die echte, herkenbare wereld in het kinderboek duurt al zo lang er over kinderboeken nagedacht, gepraat en geschreven wordt en de standpunten zijn in al die jaren niet wezenlijk veranderd. Er is een grote groep volwassenen die de harde werkelijkheid weg wil houden van (vooral de jonge) kinderen. Het leven is zwaar, de maatschappij is niet echt vredig en prettig, maar de tijd dat de kinderen daar kennis mee zullen maken, komt snel genoeg. Laat ze, zolang ze jong zijn, onbezorgd genieten van hun jeugd, belast ze niet met de zorgen van de grote mensen.

Een andere stroming denkt daar precies andersom over: kinderen maken deel uit van onze maatschappij, het is verkeerd om ze weg te stoppen in een soort kinderparadijs, het is zelfs neerbuigend. Neem kinderen serieus, laat ze maar lezen over de gecompliceerdheid van de wereld zodat ze later goed beslagen ten ijs komen, en eventueel in actie kunnen komen tegen de ellende in de wereld. Lea Dasberg heeft die neiging van volwassenen om kinderen in een apart jeugdland te houden ooit ‘grootbrengen door kleinhouden’ genoemd en ze heeft de onhoudbaarheid van die manier van opvoeden aangetoond. Oorlog, milieurampen, economische crises overkomen iedereen, kinderen krijgen geen voorkeursbehandeling in dergelijke ellendige omstandigheden.

Er zijn in deze eeuw voortdurend discussies geweest over de wenselijkheid van het ene, dan wel het andere standpunt. Er waren tijden dat de boze wereld ver buiten het kinderboek gebannen werd, er kwamen, misschien als reactie daarop, tijden dat je het zo gek niet kon verzinnen of het kwam in het kinderboek, omdat het kind als een bijna volwassene werd beschouwd die met de grote mensen aan tafel zat en alle gesprekken mocht aanhoren en soms zelfs mocht meepraten. Paul Biegel stelde in 1975 vast dat er een trend was om kinderen in toenemende mate voor vol aan te zien, en hij bedacht een mooi voorbeeld bij zijn denkbeeld dat de probleemstelling misschien minder veranderde dan de voortdurend wisselende benadering van het gegeven: ‘Roodkapje werd een eeuw geleden aan het slot van het verhaal door de verklede wolf opgeslokt; later werd een reddende jager aan het

verhaal toegevoegd en tegenwoordig zal er tussen Roodkapje, grootmoeder en de wolf een oriënterend gesprek plaatsvinden over het probleem van de honger, het geweld, het gezag, de generatiekloof, discriminatie en dierenbescherming.'

Wat rond 1975 nog gewoon en zelfs wenselijk werd gevonden voor kinderboeken, werd minder dan tien jaar later al met veel scepsis bekeken. In 1981 somde Anne de Vries alle maatschappelijke actuele thema's op die Miep Diekmann in 1973 in haar *Total Loss, weetjewel* had verwerkt. 'De hoofdpersoon Total Loss (voor de burgerlijke stand Fidel, naar Castro) is weliswaar een ondernemend jongetje, maar hij doorbreekt het taboe dat jongens niet mogen huilen(1). Hij doet mee aan demonstraties(2), tegen de verkeersonveiligheid(3), en tegen het omhakken van bomen(4). Zijn ouders werken tijdelijk in de ontwikkelingshulp(5), in hun huis is zo lang een alternatieve samenlevingsvorm gevestigd(6). De deelnemers houden zich bezig met het bezoeken van eenzame oude mensen(7). Zij huisvesten ook een politieke vluchteling(8), verkleed als meisje(9), die echter door de mand valt omdat hij "van boven niets heeft en van onderen iets te veel"(10), tot verdriet van Total Loss die verliefd op haar was(11). Verder is er dan nog Edgar met zijn mes(12), een straatbende(13) en een stel blote meiden(14).' En dan kan Miep Diekmann nog wel zo goed schrijven dat ze er een leesbaar verhaal van gemaakt heeft; maar zij en andere schrijvers hebben de nieuwe eisen van maatschappelijke realiteit in het kinderboek vaak zo letterlijk ter hand genomen, dat de oude rolpatronen door nieuwe vervangen werden, die even knellend en dwingend en moralistisch zijn en stereotyperingen alleen maar in de hand werken.

Bestaat er nog een derde mogelijkheid? Kan een kinderboekenschrijver de keus tussen een aardige maatschappij en een waarheidsgetrouwe maatschappij ontlopen? Ik geloof dat verhalen die in een geheel gefantaseerde wereld spelen, die zich afspelen in een kinderhoofd, in een droom, in een eigen constructie, de maatschappij (welke dan ook) nadrukkelijk buiten de deur proberen te houden. Of dat lukt is iets anders: verhalen die voor honderd procent verzonnen zijn, bestaan niet, de realiteit dringt er, in welke vorm dan ook, toch altijd binnen. Moet een kinderboek een weerspiegeling zijn van de maatschappij, moeten alle soorten mensen, alle rangen, standen en kleuren evenredig vertegenwoordigd zijn? Die eis is wel gesteld, maar anderen noemden de veronderstelling dat kinderen zich het best identificeren met kinderen die net als zij zijn, en dat sommige kinderen (in de praktijk vooral arbeiderskinderen) daarom niet aan hun trekken komen in kinderboeken, dubieus. Bovendien is zo'n eis net zo paternalistisch als de vroegere eisen om biechtende en biddende kinderen op te voeren in boeken: het zijn pedagogische wensen en geen literaire.

En hoe verhoudt die eis van representativiteit zich tot de eis kinderen een voorbeeld voor ogen te geven van hoe het anders kan in de maatschappij? Karel Eykman noemde het in 1977 'het vervelendste en saaiste, als een boek het bij de werkelijkheid laat. [...] Ik zou graag willen dat kinderen niet op de werkelijkheid vastgepind werden, maar dat alle fantasie gemobiliseerd wordt om die werkelijkheid te lijf te gaan. Je moet kinderen toch materiaal in handen geven waardoor ze op het idee kunnen komen dat de dingen niet hoeven te zijn zoals ze vaak zijn'. Maar ook dan is het niet goed, want zo'n veranderingsfantasie is immers niet altijd

realistisch. Een klacht van een lezer: ‘Moeten werkende moeders in die moderne boeken altijd advocaat of kunstenares of lerares zijn? Er zijn miljoenen moeders fabrieksarbeidster en typiste.’

En zo slingert de discussie maar heen en weer: de één vindt het onzin om te veronderstellen dat kinderen door ‘onwerkelijke’ literatuur een vertroebelde blik op de werkelijkheid zullen krijgen, een ander zegt dat de vraag niet is of je onderdrukking en moordpartijen aan kinderen wilt onthouden, maar of dat soort onderwerpen aan hen moet worden opgedrongen, weer een ander vindt het niet terecht om te hameren op ‘de werkelijkheid’ als beoordelingscriterium voor jeugdliteratuur: het is beter aandacht te schenken aan de waarschijnlijkheid van een verhaal, omdat een verhaal met sprookjesachtige elementen geloofwaardiger kan zijn dan een geheel naar waarheid opgetekende geschiedenis. Een mooi voorbeeld daarvan is het verhaal van Tom Sawyer dat Mark Twain in 1840 naar de werkelijkheid optekende: een geestig en spannend, maar hoogst onwaarschijnlijk boek. *Huckleberry Finn*, ook van Twain, is juist heel realistisch, ondanks de ‘waarschuwing’ die voor in het boek staat afgedrukt: ‘Personen die pogen een motief te ontdekken in dit verhaal, zullen vervolgd worden; personen die pogen een moraal erin te ontdekken, zullen worden verbannen; personen die pogen er een intrige in te ontdekken, zullen worden doodgeschoten.’

‘Het moet waar zijn en nergens gelogen,’ zei Annie Schmidt in 1965 in haar dankwoord bij het ontvangen van de Staatsprijs voor kinder- en jeugdliteratuur, en het is duidelijk dat het bij dat ‘waar’ niet gaat om precieze percentages en letterlijke weergaven van de werkelijkheid. Kinderen kunnen die verschillende soorten waarheid onderscheiden, zoals de Engelse criticus C.S. Lewis duidelijk maakte toen hij opmerkte: ‘I never expected the real world to be like the fairy tales. I think that I did expect school to be like the school stories. The fantasies did not deceive me: the school stories did. All stories in which children have adventures and successes which are possible... but almost infinitely improbable, are in more danger than the fairytales of raising false expectations.’

Maar er blijven hardnekkige misverstanden over dat realisme in kinderboeken bestaan. De reine kinderziel is bij voorbeeld niet zo'n natuurgegeven als wel eens gedacht wordt. Willem Wilmink wees er in 1975 op dat die neiging om kinderen te beschermen tegen de harde realiteit een heel recente uitvinding is. ‘De onschuldige kinderogen komen in het begin van de 20e eeuw als een groot aantal dames-componisten zich op het maken van kinderliederen gaat werpen. Rie Cramer is in dit genre het bekendst gebleven, met haar versjes en haar portretjes van kinderen met wijd uit elkaar staande ogen. Eigenlijk wordt in dit soort werk niet eens meer naar kinderen omgezien, 't is bestemd voor vertederde moeders en grootmoeders. En commercieel is dat niet slecht bekeken.’

Een ander misverstand is dat de narigheid in het leven automatisch tot zware, treurige boeken moet leiden. Er bestaat in de ogen van veel kinderen (en veel volwassenen) een tegenstelling tussen ‘ware’ geschiedenissen aan de ene kant en ‘mooie’ en ‘leuke’ verhalen aan de andere kant. Een niet terechte tegenstelling. Armoe, echtscheiding en wreedheid hoeven helemaal niet altijd tot nare, treurige,

realistische boeken te leiden, heeft Nina Bawden in 1979 opgemerkt: al dat soort narigheid kan in een kinderboek deel uitmaken van een harmonieus geheel.

En ten slotte: in de werkelijkheid komen ook vrolijke gebeurtenissen voor, lopen de dingen ook vaak heel goed af. Wie werkelijk realistisch wil schrijven, moet dus ook de leuke en opgewekte kant van het leven en van de maatschappij laten zien.

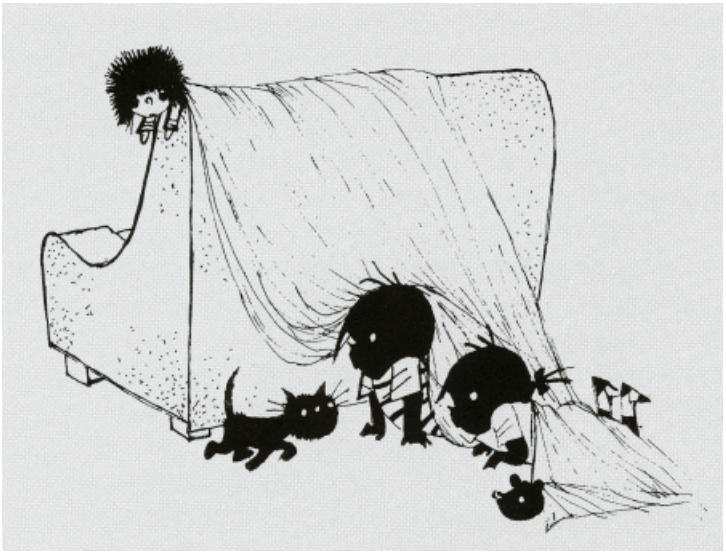
Of de maatschappij, de maatschappelijke werkelijkheid een rol moet spelen in kinderboeken is één discussie. Een andere is over wélke maatschappij we het dan hebben. De maatschappij voor de doorsnee middleclass-mensen? De samenleving van heel erg arme mensen? De wereld zoals een buitenlands kind in Nederland die ziet? De dagelijkse omgeving van een stadskind of van een kind op het platteland? En hoe belangrijk is die maatschappij in het boek? Is ze alleen decor of speelt de omgeving een eigen belangrijke rol in het verhaal?

Welke invloed heeft de tijd op die kinderboekenmaatschappij? In het begin van de eeuw verschenen veel boeken waarin hardwerkende weduwen hun grote gezin met keihard ploeteren moesten onderhouden; in de jaren zeventig kwam het onvolledige gezin opnieuw voor in kinderboeken, maar nu niet vanwege een treurige reden zoals de vroege dood van de kostwinnende vader, maar omdat de moeder zelf verkozen had haar kind(eren) in haar eentje op te voeden.

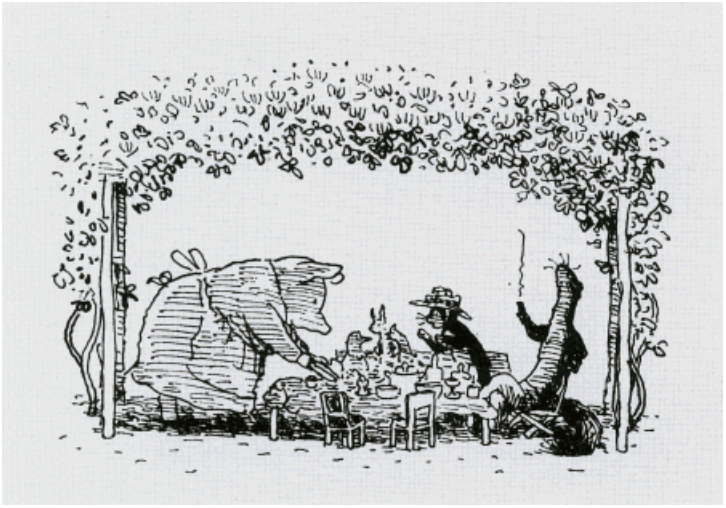
Ook in ander opzicht speelt de tijd een rol in een kinderboek. In boeken voor heel jonge kinderen is een (soort) gezin veel vaker de veilige achtergrond van het verhaal, dan in boeken voor grotere kinderen. De problemen die in het leven kunnen voorkomen worden het liefst zo lang mogelijk weggehouden van kleine kinderen. De wereld van Ot en Sien is een andere dan die van Koos en Henk uit *Jongensdagen*. En Jip en Janneke leven anders, in een kleinere wereld, dan Madelief. Om dan nog maar te zwijgen van de verschillen tussen Ot en Sien en de tien kinderen van Afke.

Het is duidelijk dat schrijvers voor kleine kinderen een voor die kleintjes herkenbare wereld wilden beschrijven. Jan Ligthart en H. Scheepstra schreven de leesboekjes, die bewerkt voor ‘de huiskamer’ bekend zouden worden als *Het boek van Ot en Sien*. Schoolboekjes dus eigenlijk, maar in de leesboekvorm aardige verhalen over een paar aardige kinderen in een hele prettige wereld. Ot en Sien en hun oudere zusje Trui, hun vader en moeder, hun grootouders, de poes en het paard - bij elkaar vormen ze een soort ideaal samenlevinkje zoals grote mensen dat voor hun kinderen wensten in die tijd. Dat die harmonieuze wereld in werkelijkheid niet in die zuivere vorm voorkwam, doet niet ter zake: Ot en Sien groeien op in een geordende maatschappij en de volwassenen in het boek doen er alles aan om hen tot goede leden van die maatschappij op te voeden. En dus wordt hun leergierigheid bevredigd, krijgen ze en passant veel te horen over de dieren en de natuur, ze spelen spelletjes waarin ze de grotemensenmaatschappij nabootsen, en ze luisteren goed als hun ouders en grootouders vertellen over vroeger. Aardige boeken zijn het, en opnieuw populair geworden in de jaren zeventig, waarschijnlijk vooral vanwege een soort heimwee naar de probleemloze maatschappij van Ot en Sien, zonder vervuiling en racisme en gewelddadigheid. De vriendelijke tekeningen

[41 a & b] *Ot in Nederland en Ot in Indië. De Indische uitgave van* Ot en Sien *verscheen in 1911 in een bewerking van A.F. Ph. Mann en was bestemd voor het daar te geven Europese lagere onderwijs. Hoewel hij Indië nooit heeft bezocht, wist Jetses decor en sfeer uitstekend te treffen*.



[42] *Illustratie van Fiep Westendorp bij Annie M.G. Schmidts verhaal 'De tent'. Jip en Janneke zijn bang voor Siepies scherpe nagels. Moet de poes kleine wantjes aan?*



[43] *'Het hele gezelschap zat nog aan tafel, in het theepaviljoen onder de kamperfoelie*. [...] *Gaai was zo blij hen allemaal te zien, dat hij ervan begon te stotteren. "S-s-stoor ik?" vroeg hij. "Ik w-w-wip alleen even l-langs."' Tekst van Els Pelgrom en tekening van The Tjong Khing uit* De olifantsberg.

van C. Jetses speelden een eigen rol: heel wat kinderen uit het laatste kwart van deze eeuw hebben er een tijdje net zo bijgelopen als Ot, Sien en Trui, in de schortjes en jurken en jakjes zoals ze door Jetses waren getekend.

Hoe 'gewoon' Ot en Sien moesten zijn, blijkt ook uit de versie die in 1911 voor de scholen in 'Nederlandsch Oost-Indië' verscheen. De tekst van Ligthart en Scheepstra werd bewerkt door de in Nederlands-Indië werkende onderwijzer A.F. Ph. Mann en Jetses maakte nieuwe tekeningen waar Ot en Sien en Trui en de poes en het huis zo Indisch mogelijk op staan: de kinderen in witte kleren, mama met een deftige kuif en wrong en papa in een koloniaal wit pak. Er staan veel palmen op Jetses' plaatjes, de mensen zitten op rieten chaises-longues op de galerij, er zijn inlandse bedienden: alles en iedereen ziet er precies zo uit als Nederlanders dachten dat het er in Nederlands-Indië uitzag. Jetses is nooit in Indië geweest, maar hij had zich zo goed georiënteerd dat zijn illustraties volgens Mann volkomen betrouwbaar waren.

Natuurlijk was de tekst ook verindischt; de verhaaltjes moesten over het gewone dagelijks leven in Nederlands-Indië gaan. Mama en papa heten ineens Maatje en Paatje. Het gezin gaat naar de soos, met een auto of een sado, een kar met een paard. Er zijn baboes, vader laat een vlieger op op het grasveld dat aloonaloon heet. De tekst staat vol Maleise uitdrukkingen, Trui zegt 'kassian', de marskramer is een klongtong, de kleren heten kabaja en sarong. Maar ondanks deze tropische inkleuring blijven de verhalen Hollands. Ots 'baadje' wordt net zo nat en vies als de kleren van de Nederlandse Ot en als de kinderen iets lekkers krijgen, is dat gewoon koek. Behalve de bewerkte *Ot en Sien* schreven Ligthart en Scheepstra ook *Blond en Bruin*, waarin oom Jan zo mooi vertelt over het leven in de koloniën. In schoolboekjes speelde Nederlands-Indië vaker een rol dan in de leesboeken en een groot aantal van die leesboeken ging over de opmerkelijke resultaten van zending en missie.

Er zijn maar een paar mensen die Nederlands-Indië en de mensen die er wonen in een 'gewoon' kinderboek beschreven hebben. De bekendste is Marie Kooy-van Zeggelen. Ze schreef in 1908 *De gouden kris*, een kinderboek dat ze aan Nellie van Kol (die zelf in Indië had gewoond en veel heeft gedaan om de lectuur voor de Indische jeugd te verbeteren) opdroeg. Marie Kooy-van Zeggelen heeft meer 'Indische' kinderboeken geschreven, die allemaal op het eiland Celebes speelden waar ze zelf enkele jaren heeft gewoond: *De schat van den armen jongen* (1913), *Het zeerooversjongetje* (1920). Maar dit soort boeken is mijlenver verwijderd van de boeken over Ot en Sien waarin, zowel in Indië als in Nederland, een overzichtelijke, vertrouwde maatschappij de kinderen in de eerste plaats een beschermd en veilig gevoel moest geven.

De sprong naar *Jip en Janneke* van Annie M.G. Schmidt is eigenlijk maar klein. *Ot en Sien* verscheen in 1904-1905 en de eerste aflevering over Jip en Janneke in *Hef Parool* kwam vijftig jaar later uit. Ook deze verhalen gingen over buurkinderen die het gewone alledaagse kleuterleven leiden, ook hier speelden de volwassenen aardige rollen en, net als in *Ot en Sien*, is de harde maatschappij voor Jip en Janneke achter het tuinhekje en het gezellige huis weggeduwd. Wat in de jaren vijftig heel gewoon was (en soms zelfs modern: een bezoek aan Schiphol is een

uitje), een paard en wagen op straat, stopflessen met drop en zuurtjes, straatzangers, is in 1989 net zo ouderwets en, als je er gevoelig voor bent, zelfs net zo nostalgie-opwekkend als de schortjes van Trui en Sien en het vriendelijke buitenleven dat Ligthart en Scheepstra beschreven hadden. Maar die samenleving was decor, wel belangrijk om de kinderen tot hun recht te laten komen, maar van ondergeschikt belang voor het verhaal.

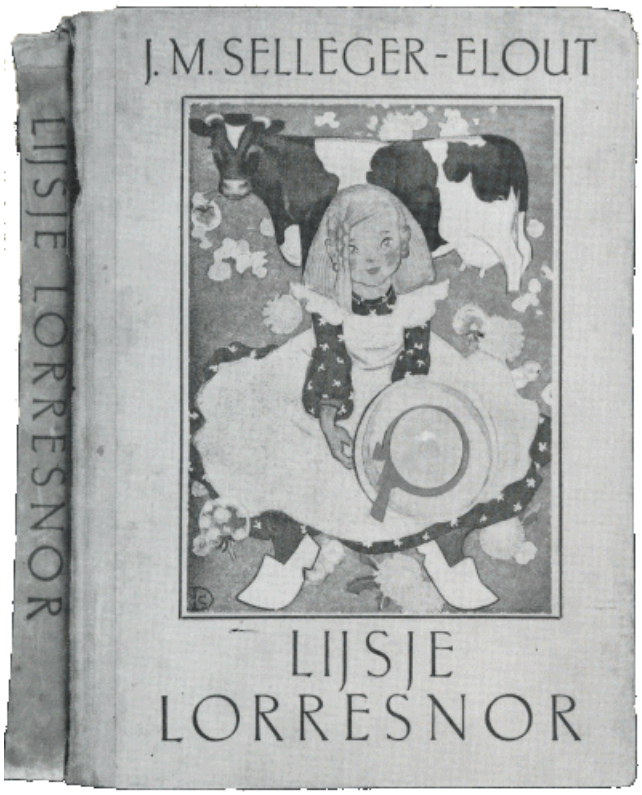
Zelfs in de toon die Ligthart/Scheepstra en Annie Schmidt in hun boeken hanteren, lijken ze op elkaar: laconiek, welwillend tegenover de kinderen, ervan overtuigd dat kleine kleuters volledig ernstig genomen moeten worden in hun dagelijks bedrijf, maar wel op voorwaarde dat vriendelijke volwassenen een oogje in het zeil houden. Annie Schmidt is er in 1972 eens op aangesproken dat ze Jip en Janneke zo ver hield van de maatschappij, met al haar problemen van agressie, luchtvervuiling, abortus en ouderruzies. Ze reageerde daar kordaat op: 'Jonge kinderen hebben een immense behoefte aan warmte, veiligheid, bescherming, geruststelling. O, zeker, ze willen ook van huis weg, het boze bos in. Eventjes, om gauw weer veilig thuis te komen. Maar wanneer ze het boze bos in worden geslagen, voorgoed, zonder dat er een weg terug is... Wat zou je krijgen? Nog meer gevoelsarme mensen, nog meer agressie? [...] Maar kinderen willen niet voorgoed het boze bos worden ingestuurd, net zomin als grote mensen. Ze zoeken hun grote en kleine zekerheden, hun vaste grond onder de voeten, hun escape en hun plezier. Daarom is het goed dat er naast Jan Wolkers ook een Jip en Janneke bestaat en óók nog Spinoza en ook Dick Hillenius en Paulus de boskabouter en Tolstoy en underground-strips en Iris Murdoch en zelfs ook *Peyton Place*. Stukjes veilig thuis en stukjes boos bos, naar keuze. Alleen maar boos bos leidt tot angst, agressie en het machteloos doodverklaren van alles en iedereen.'

Alleen voor heel kleine kinderen konden schrijvers de maatschappelijke moeilijkheden buiten hun boeken houden. In boeken over het dagelijks leven die voor oudere kinderen bestemd waren, moest de realiteit een rol spelen, ook omdat die realiteit het gedrag van de mensen uit die boeken voor een deel bepaalt.

*Afke's tiental* van Nienke van Hichtum verscheen in 1903; het beschrijft het leven in een doodarm Fries boerenarbeidersgezin. Afke, de moeder, is de hoofdpersoon, en het thema van het boek kan het best omschreven worden met 'de kracht van het moederschap overwint alles'. Nienke van Hichtum (Sjoukje Troelstra-Bokma de Boer) schreef het boek op basis van de verhalen die haar dienstmeisje Hiltsje Feenstra uit Warga haar vertelde over haar moeder en de andere leden van het gezin.

*Afke's tiental* werd geschreven toen Sjoukjes man, Pieter Jelles Troelstra, in de gevangenis zat. Het gezin had het moeilijk: niet alleen de politieke strijd van Troelstra maakte het leven zwaar, ook de voortdurende ziektes van Sjoukje waren een belasting. De twee kinderen moesten door anderen worden opgevoed en werden uit huis gedaan; onder die omstandigheden schreef Sjoukje Troelstra haar beroemd geworden boek over moederliefde. *Afke's tiental* heeft wel eens op een internationale toptien van prachtige boeken gestaan en het is nu, vijftig jaar na de dood van de schrijfster, al vijftig keer herdrukt. Kinderen van tegenwoordig vinden het misschien een beetje saai, weinig spannend, maar wie er gevoelig voor

[44] *Scène uit* Afke's tiental, *waarin Afke, Marten en een aantal van hun kinderen aan tafel zitten. De illustratie is van C. Jetses uit de eerste druk die in 1903 bij J.B. Wolters verscheen. Vanaf de tweede druk werd het boek uitgegeven door Gebr. Kluitman*.




[45] *Lijsje met het hoedje dat zij op de 'vullis' gevonden heeft. De bandtekening is van Claudine Doorman*.

is wordt nog steeds getroffen door de warmte en veilige zorgzaamheid die er in het gezin van Afke en Marten heerst.

Armoede is de maatschappelijke achtergrond van het gezin, en uit allerlei details spreekt die armoede: er is geen geld om warme kleren te kopen, er komt weinig eten op tafel, de kinderen moeten uitkijken met hun kleren en voorzichtig omgaan met de paar spullen die ze bezitten.

Armoede is een gegeven in het boek; het speelt een rol, maar een ondergeschikte. Afke en haar gezin komen op geen enkel ogenblik in opstand tegen de klasseverschillen en de oneerlijke verdeling van rijkdom en armoede. Dat lijkt op z'n minst opmerkelijk voor een boek van de vrouw van de socialistische voorman Troelstra, maar het past precies in de visie die Nienke van Hichtum op het kinderboek had. Tendens hoorde in zo'n boek niet thuis, vond ze, de opvoedende kracht ervan moest voortkomen uit de warme, bezielende inhoud. Toch is er een groot verschil tussen dit boek en *Ot en Sien*, dat in dezelfde periode verscheen. Die kleine kinderen leefden in een vredige wereld, waarin ze onder het wakend oog van volwassenen hun eigen leven mochten leiden; de kinderen van Afke leven ook in een vredige wereld, maar ze weten hoe de zorgelijke wereld van volwassenen eruitziet, omdat kinderen en volwassenen vlak bij elkaar leven.

In 1932 verscheen een kinderboek dat in verschillende opzichten lijkt op *Afke's tiental*: *Lijsje Lorresnor* van mevrouw J.M. Selleger-Elout, een boek dat ook al gebaseerd was op de verhalen van het dienstmeisje van de schrijfster. Ook *Lijsje Lorresnor* gaat over een straatarm gezin waarvan de drie dochtertjes regelmatig naar de vuilnisbelt gaan om bruikbare spullen te zoeken. Ze ‘snorren’ lorren en zo komt Lijsje aan haar bijnaam. De vader is een landarbeider, die ongelooflijk lange werkdagen maakt en daar achttien gulden per week mee verdient. De armoe speelt in dit boek een schrijnender rol dan in *Afke's tiental*; de mensen hebben er last van, ze hebben te weinig te eten, ze moeten scharrelen om rond te komen en dat maakt de moeder streng en kortaf en bitter, te meer omdat ze heel goed weet dat mensen als zij de kans niet krijgen om te leren en het daardoor beter te krijgen. Ook de kinderen weten heel goed hoe de wereld in elkaar zit en als ze het niet weten, hebben ze klasgenoten die hun duidelijk maken dat zoeken op de vuilnisbelt niet netjes is.

Toch is het leven van Lijsje en haar zusje Marie en Griet niet ongelukkig. Ze hebben een vrolijke vader die veel voor ze over heeft en ze weten dat hun strenge moeder het beste met hen voorheeft. Het gezin is, net als in *Afke's tiental*, een veilige plaats in een harde wereld, al wordt die bescherming met veel verboden en straffen, veel verdriet bij de kleine verlegen Lijsje en met een heel wat hardere hand gehandhaafd dan in het gezin van Afke en Marten. Als Lijsje, net als haar vader, talent blijkt te hebben voor tekenen en boetseren, verbiedt haar moeder haar zo'n overbodige hobby. Om aan de kost te komen moet je hard werken, en tekenen en schilderen is tijd verdoen. Uiteindelijk komt het er toch van dat Lijsje schilderles krijgt en dat haar moeder het daarmee eens is.

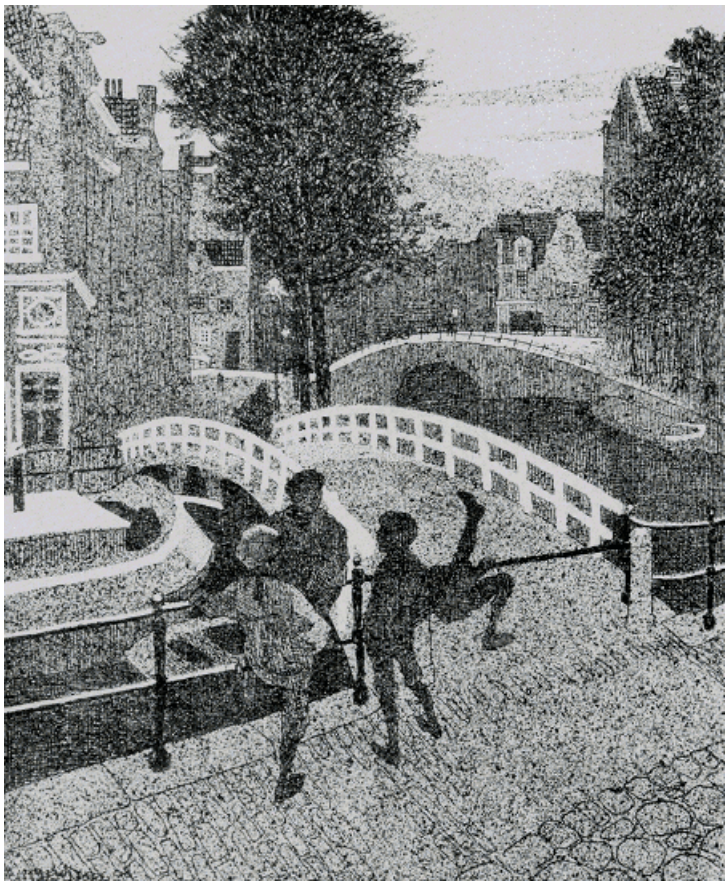
*Lijsje Lorresnor* is een prachtig boek over een klein meisje dat ondanks de armoe niet het slachtoffer van de omstandigheden wordt en niet verbitterd raakt. Het is ook een poëtisch boek, vind ik, niet alleen omdat het zo goed geschreven is, maar

ook vanwege het hulpeloze en dromerige van Lijsje te midden van mensen die hard praten en gewiekst en snel kunnen handelen.

De wereld van Lijsje Lorresnor was een herkenbare wereld voor heel veel Nederlandse kinderen, al is het de vraag of echt arme kinderen zo'n boek lazen. Het werd ook niet geschreven speciaal voor arme kinderen: de eis niet alleen boeken voor middleclass- en uitgesproken rijke kinderen te schrijven, is pas in de jaren zestig opgekomen. Wel moet het de rijke kinderen die het lazen hebben geconfronteerd met een heel andere cultuur dan die waaruit ze zelf voortkwamen. Ook dat is een (bij)verschijnsel van realisme: of het nu de kleine, veilige wereld van kleuters is (zoals in *Ot en Sien*), of het leven van uitgesproken arme mensen zoals in *Lijsje Lorresnor*, of het leven op het Friese platteland zoals in *Afke's tiental*, kinderen kwamen al lezend in contact met een wereld die er (vaak) anders uitzag dan hun eigen wereld.

Armoede is een veel voorkomende achtergrond in kinderboeken van voor de oorlog. Het is eigenlijk hét favoriete 'ellende'-thema, op handicaps en ziektes als tbc na. Er zijn verschillende invalshoeken van waaruit kinderboekenschrijvers erover schrijven. De vanzelfsprekendheid waarmee Afke en Marten hun armoede verdragen en ondergeschikt maken in hun leven, verschilt hemelsbreed van de verbittering die de moeder van Lijsje Lorresnor voelt over de onrechtvaardige verschillen in de maatschappij. In *Jaap Holm en z'n vrinden* van W.G. van de Hulst uit 1910 blijkt de armoede ook een opvoedende functie te hebben: het is een vaststaand gegeven, een soort natuurramp die een mens behoort te verdragen; maar wie vertrouwt op God, redt het wel. God is de almachtige en alomtegenwoordige, tot wie dagelijks gebeden wordt in het gezin van Jaap Holm. Als iets wél goed verloopt, wordt God daarvoor bedankt; als het tegenzit heeft God een bedoeling met die beproeving. Boosheid of verbittering zijn absoluut uit den boze: alles komt van God en is daarom goed. Vader Holm is boerenarbeider, maar ziekelijk en zwak en zijn baas, boer Brom, behandelt hem zeer onrechtvaardig en ontslaat hem zelfs omdat hij lui zou zijn. Het gezin heeft geen inkomsten meer en Jaap komt in de verleiding om met knikkers te gokken en zelfs om een gevonden portemonneetje met geld niet terug te brengen. Uiteindelijk steelt Jaap niet, maar wordt er wel van verdacht, waardoor hij zijn vriend Kees, die alles voor hem over had, tegen zich krijgt. Gelukkig wordt door een toeval (hoewel toeval in de visie van Van de Hulst natuurlijk niet bestaat) de ware dief gevonden, en worden Jaap en zijn vader volkomen vrijgepleit. Vader krijgt de kans om als boodschappenbezorger wat minder slopend werk te doen, Jaap kan weer zijn aandacht aan schoolwerk besteden en alles komt dus goed, God zij gedankt.

Het dagelijks leven speelt wel een belangrijke rol in dit boek, maar de hoofdrol is weggelegd voor de godsdienst. Dat de boeken van Van de Hulst ook door nietchristelijke kinderen gelezen werden, en vaak buitengewoon gewaardeerd, komt doordat hij goed schreef, levendig, met veel dialogen in gewone spreektaal; de half afgemaakte zinnen, de vele stippeltjes die achter uitroepen werden afgedrukt, maakten de verhalen heel levensecht. Kinderen die zijn boeken in hun jeugd lazen, vergeten ze ook door die eigenaardige stijl nooit meer. En de moraal die er met bakken vol in werd gestopt, was toen minder storend dan tegenwoordig. Een zin



[46] *'De avond viel, en op de Herengracht, bij de hoek Brouwersgracht, begon het al donker te worden.' Ko, Henk en Ay uit* Jongensdagen *van Theo Thijssen, getekend door Jan Sluijters*.

als ‘Neen, ferme jongens schelden oude menschen niet uit, nooit!’ komt uit *Jaap Holm*, maar zou door meer kinderboekenschrijvers uit die tijd geschreven kunnen zijn. De tegenstellingen tussen goed en slecht zijn scherp, de eerlijke jongens staan lijnrecht tegenover de inhalige en geniepige jongens, de wrede en gierige boer tegenover de arme zielige arbeider.

Van de Hulst schreef niet zoetelijk: de streken die de vrinden van Jaap Holm uithaalden waren niet mis, de boer sloeg er echt hard op los met zijn stok, Jaap verkwanselde werkelijk het lievelingsspeelgoed van zijn doodzieke zusje. Vroom, maar spannend, dat waren eigenlijk alle boeken van Van de Hulst, meeslepend geschreven jongensavonturen, waar schuld, boete en vergeving bijna altijd wel een rol in speelden; of het waren verhalen van mensen die pech hadden, die ziek werden en doodgingen, die dierbaren verloren en daarmee moesten leren leven. Sentimentele verhalen eigenlijk, maar nogmaals: niet zoetelijk.

Als de harde maatschappij geen belangrijke rol speelt in dit soort kinderboeken, dan gaat het vaak om de eigen wereld van de kinderen. Theo Thijssen schreef maar één boek speciaal voor kinderen: *Jongensdagen* (1909). Het gaat over Ko, Henk, Ay, Klaas, gewone jongens die in Amsterdam opgroeien. Klaas komt uit een rijk (of beter: niet arm) gezin, Ko en Henk hebben geen vader meer en moeten hun moeder vaak helpen in het winkeltje. Het boek gaat over het dagelijks leven van de jongens, hun schoolavonturen, het zwembad, een verjaarspartijtje bij het vervelende jongetje Ben, boodschappen brengen naar een nicht, spelen op straat. De melancholie van *Kees de jongen* ontbreekt in *Jongensdagen*. Thijssen beschrijft weliswaar dezelfde jeugd, het verhaal speelt in dezelfde buurt en de jongens uit *Jongensdagen* moeten Kees gekend hebben, het verschil is dat Kees bijzonder was, een held, en de lezer wéét dat, en Ko, Henk, Ay en Klaas zijn gewone, aardige jongens die een zo doodgewoon leven leiden, dat het vooral aan het schrijftalent van Thijssen te danken is dat zo'n boek ook nu nog zeer leesbaar is. Zijn kinderwereld is, ondanks veranderde maatschappelijke omstandigheden, grotendeels gelijk gebleven. Kinderen blijken in staat binnen de gegeven situatie (en die is in *Jongensdagen* tamelijk armoedig) een eigen leven te leiden dat vol avontuur en vrolijkheid zit, naast dat van de volwassenen; de maatschappelijke omstandigheden zijn alleen maar achtergrond voor hun belevenissen, uitsluitend decor.

Ook in de boeken van J.B. Schuil wordt een jongenswereld beschreven, zoals die tot de tweede wereldoorlog bestaan zou kunnen hebben, al is die wereld veel schematischer dan die bij Thijssen. Een aantal vaste figuren: Tom en Thijs Reedijk (de Katjangs), Eddy Loomans, Kees Brummer (de AFC'ers), Jan van Beek en, in een ander bekend boek van Schuil, Bloemhof en Paul Artapappa (de Artapappa's) leiden het leven van schooljongens die een hekel aan leren hebben, hun leraren plagen, en één allesoverheersende passie hebben: voetbal. De jongens voldoen aan alle clichés waaraan HBS-jongens moeten voldoen: ze zijn lastig, druk, vol gekheid, maar ook hartelijk, aardig, eerlijk en sportief. De boeken van Schuil spelen in een wereld waarin jongenswetten heersen: vrouwen komen er nauwelijks in voor, een enkeling is wel verliefd, maar dat wordt beschreven ongeveer op de afstandelijke, bijna eerbiedige manier waarop dat in ridderromans gebeurde en voor de rest is het leven vooral vrolijkheid. Wat meisjesboeken voor opgroeiende meisjes

waren (en zijn), zijn deze boeken voor jongens: er worden geen taartjes gegeten maar veel dikke boterhammen, er wordt niet getennist maar gefietst, en op school zijn ze allemaal even lastig en vriendelijk-brutaal. En eveneens voor beide genres geldt dat de wereld van de volwassenen mijlenver weg is.

Voor de oorlog zijn de verhoudingen tussen volwassenen en kinderen nog duidelijk: de grote mensen hebben de macht, en ze kunnen daar aardig mee omgaan of niet. Kinderen hebben eigenlijk niet veel in te brengen. Na de oorlog is die gezagsverhouding niet meer zo vanzelfsprekend, en speelt soms zelfs helemaal geen rol meer.

Het lijkt erop of na de oorlog ook het dagelijks leven gewoner wordt. Er bestaat wel een kinderwereld die apart staat van de volwassenenwereld, maar kinderen gaan veel vanzelfsprekender en gelijkwaardiger met volwassenen om. De afstand tussen de generaties is kleiner geworden, al blijven er altijd vervelende volwassenen, tegen wie kinderen zich moeten verweren.

Imme Dros schrijft in *De zomer van dat jaar* (1980) over het allergewoonste dagelijkse leven van Daan List die op Tessel woont. Daan gaat na de zomer naar de middelbare school in Den Helder, met zijn beste vriend Wubbe Witte, die wel katholiek is (Daan is hervormd), maar goed uit zijn woorden kan komen. Daan kan helemaal niet goed met woorden overweg, hij is beter in tekenen. Zo is het evenwicht tussen de twee jongens helemaal in orde. Er blijft nog wel eens wat te vechten over, maar als andere jongens Daan of Wubbe aanvallen, springen ze voor elkaar in de bres. Daan komt in die zomer tussen lagere en middelbare school erachter dat hij goed tekenen kan, maar ook dat hij er hard voor moet werken. Hij wordt verliefd, en hij wordt nóg een keer verliefd. Het boek is een opsomming van al die alledaagse gebeurtenissen die het leven van een twaalfjarige jongen bepalen: thuis, opa en oma waar je vaak even naar toe gaat, ruzie met schoolvriendjes, zwemmen met schoolvriendjes, een vervelend jonger zusje, angst voor een nieuwe school, een beetje afscheid van het vertrouwde leven op Tessel. Er bestaat ook een volwassenenleven: ouders die ruzie maken, Joppes vader die bij de moeder van Piet woont, volwassenen die kibbelen over rooms en hervormd. Daan hoort het aan, heeft er soms een vage mening over, maar zijn wereld wordt bepaald door zijn eigen zaken op zij n eigen niveau. *De zomer van dat jaar* lijkt op een bepaalde manier op *Jongensdagen*: de wereld van de kinderen is het vanzelfsprekende uitgangspunt, de andere wereld is alleen maar decor.

Een boek als *De zomer van dat jaar* zou onmogelijk vóór de oorlog geschreven kunnen zijn, omdat volwassenen toen nooit zo'n laconieke vanzelfsprekendheid aan de dag legden ten aanzien van kinderen, behalve als het om kleine kleuters ging. Zoals de kindermaatschappij niet langer potdicht gehouden werd, zo was de wereld van de volwassenen dat ook niet meer: de grenzen vervaagden. Maar het zou onjuist zijn, te zeggen dat er geen geheimen over en weer meer bestaan: de goede schrijvers gaan juist uit van de geheimen die de volwassenenwereld en die van de kinderen voor elkaar behouden. Dat maakt boeken spannend.

Guus Kuijer schreef vijf boeken over Madelief, een gewoon meisje dat gewone dingen meemaakt en dat vanaf het eerste boek *Met de poppen gooien* (1975) opgroeit

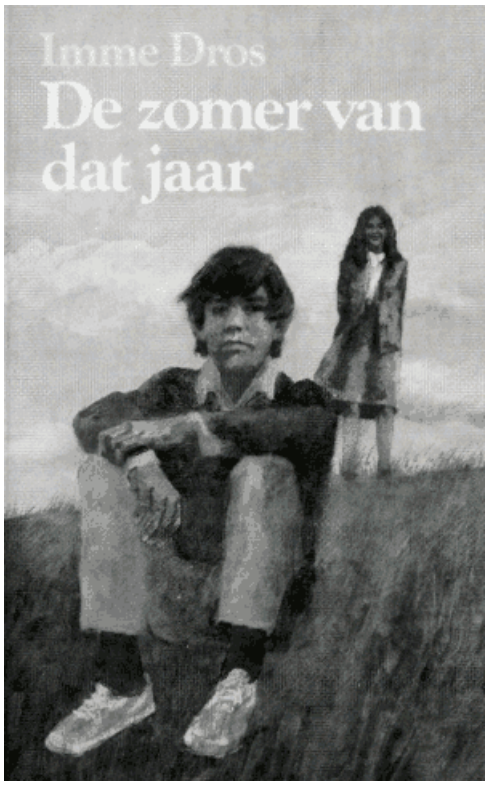
tot een iets ouder meisje in het laatste deel, *Een hoofd vol macaroni* (1979). Zo gewoon als het in deze boeken toegaat, gewoner kan haast niet. Madelief gaat naar school, ze verhuist, ze komt op een nieuwe school, ze praat met haar opa over oma, ze wordt voor het eerst verliefd. Die gewoonheid valt bij nadere beschouwing natuurlijk toch mee: Madelief is Madelief en Guus Kuijer heeft een levensecht meisje van haar gemaakt. Hij schrijft niet vanuit de hoogte van een volwassene over kinderen, hij gaat ook niet op zijn hurken zitten om vanuit het kind te schrijven: hij is in staat te schrijven zoals een kind zou schrijven als het zo mooi en goed kon schrijven als Kuijer. Het realisme in deze boeken heeft geen bedoeling of moraal, behalve dan om te laten zien dat kinderen en volwassenen gelijkwaardig zijn, met vergelijkbare eigenschappen, en dat de gedachte dat volwassenen meer te vertellen hebben dan kinderen onzin is.

De werkelijkheid van Guus Kuijer lijkt wel wat op die van *Ot en Sien* en van *Jip en Janneke*, omdat de gebeurtenissen even gewoon en alledaags zijn. Maar terwijl in die boeken ouders en andere volwassenen beschermend en altijd aardig zijn, spelen ze in de boeken van Kuijer een heel andere rol: ze zijn soms aardig en soms niet, het gezin is niet de natuurlijke leefvorm, Madelief heeft alleen een moeder en uit niets blijkt dat dat minder is dan een gezin met een moeder én een vader. In *Krassen in het tafelblad* komt Madelief erachter waarom haar pasgestorven oma niet zo erg aardig gevonden werd. Bij stukjes en beetjes vertelt haar opa wat voor vrouw oma was. Haar oma was niet zo geschikt om een huisvrouw en een moeder te zijn. Ze las liever dan dat ze bij de buurvrouw kwam, ze had willen reizen, ze wilde van tijd tot tijd alleen zijn en was dolblij toen ze het tuinhuisje voor zichzelf kreeg. Een teleurstellend en teleurgesteld leven, waar opa weinig aan heeft kunnen veranderen. Hij hield van oma, maar hij weet dat ze ongelukkig was. Door zijn verhalen begrijpt Madelief wie oma was en gaat ze haar alsnog aardig vinden.

Als het moet, zou dit boek best onder het kopje ‘roldoorbreking’ kunnen vallen: een vrouw die machteloos is door de maatschappelijke omstandigheden en in opstand komt tegen haar lot. Maar de boeken van Kuijer zijn mijlenver verwijderd van ideologie en politieke programma's. Hij heeft geen oordeel of vooroordeel, hij heeft geen pedagogische bedoeling. De maatschappij is in zijn Madelief-boeken alleen maar behang, stoffering. En dat midden in de periode dat de vraag naar maatschappijbewuste, kritische kinderboeken steeds luider gesteld werd.

De boeken van Wim Hofman zijn dan in zekere zin realistischer. In *Wim* en *Het tweede boek van Wim* schreef hij verhalen over een Zeeuwse jongen, die opgroeit in een gezin waar het gekibbel tussen ouders de onaangename toon bepaalt. Hij loopt weg, komt bij aardige mensen terecht en wordt opgehaald door Marjan, de vriendin van zijn vader. Einde boek. In het tweede boek gaat Wim met zijn vader en Marjan met vakantie naar Engeland. Na de treurige narigheid waarin hij in *Wim* verkeerde, heerst er nu een gematigd optimistische sfeer, en Wim voelt zich niet meer zo verlaten en alleen.

De boeken over Wim zijn realistisch, en ze zijn treurig. Ze gaan over alledaagse gebeurtenissen zoals ruzie, scheiding, pesterijen en in de steek gelaten worden en er zijn mensen die er bezwaar tegen hebben als dat in een kinderboek aan de orde wordt gesteld. Die argumenten zijn ook tegen de Wim-boeken ingebracht, maar




[47] *Daan List, de hoofdfiguur uit* De zomer van dat jaar, *met de mooie Jetta, die tot zijn stomme verbazing verliefd op hem is. Omslagillustratie van Waldemar Post*.

[48] *Voor 'tropische' onderwerpen is Jenny Dalenoord als illustrator de eerste keus*.

juist aan deze boeken is te zien dat realisme geen inhoudelijk bezwaar hoeft te zijn, omdat het eigenlijk om de toon gaat. De kleine jongen Wim wordt met mededogen beschreven, en die emotie is voelbaar voor de lezers. De narigheid van het dagelijkse leven hoort bij het verhaal, bepaalt het gedrag van de personages, is niet verzonnen en met de haren erbij gesleept, maar de natuurlijke achtergrond van Wim.

De wereld lijkt niet erg aardig te zijn voor zo'n kleine jongen, de volwassenen zijn vaak niet aardig, andere kinderen ook niet. Dat komt voor en er zijn verschillende manieren om over zo iets te schrijven. Wim Hofman koos voor een opzet waarbij de jongen zijn taaiheid in die kille wereld kan bewijzen en dat werkt goed. Het zou ongeloofwaardig zijn als de auteur wel een vrolijke kinderwereld had beschreven; dat past niet in het verhaal, het zou onwaar, onrealistisch geweest zijn.

Els Pelgrom, ten slotte, heeft een paar realistische boeken geschreven, zoals *De kinderen van het Achtste Woud* (1977), waarin Noortje met haar vader onderduikt op de Veluwe en daar het laatste stukje van de tweede wereldoorlog meemaakt. Een heel authentiek verhaal over mensen in een situatie die direct aan de werkelijkheid ontleend werd. Een paar boeken later heeft Els Pelgrom een overstap gemaakt naar een wereld vlak naast die direct herkenbare: via de fantasieën in een kinderhoofd ( *Drie Japies*, 1980, en *Lady Africa en nog een paar*, 1981) en gebeurtenissen op de grens tussen leven en doodgaan ( *Kleine Sofie en Lange Wapper*, 1984), beschreef ze in *De olifantsberg* (1985) en *Het onbegonnen feest* (1987) een wereld waarin dieren en mensen een volkomen geloofwaardige rol naast elkaar spelen. De maatschappij van alledag dient in die boeken zelfs niet als decor of behang, maar de maatschappij van Pad en Zeugster en Mario in de Italiaanse heuvels is in deze boeken net zo realistisch als het dagelijks leven hier in Nederland.

Ook dát is realisme: de bijna voor honderd procent verzonnen werkelijkheid, die ergens in het hoofd van de schrijver ontstaat en, opgeschreven in een mooi boek, net zo zichtbaar, tastbaar en reëel wordt als de ‘echte’ werkelijkheid.

## De grote kleine wereld - *Het maatschappijkritische kinderboek*

ZIJN KINDEREN GEÏNTERESSEERD in politiek? Kan het ze wat schelen of er een CDA-PvdA-combinatie regeert of een VVD-CDA-coalitie? Als het om normale kinderen gaat, zal dat soort politiek ze waarschijnlijk koud laten en zullen ze er voor geen goud boeken over willen lezen. Maar het ligt anders als het over dictaturen gaat, of over milieupolitiek, over kernenergie of over vluchtelingen. Die onderwerpen interesseren veel kinderen wel en ze willen er best over lezen, als die politiek in een mooi verhaal verpakt is. Want daar gaat het natuurlijk om: op welke manier wordt er over politiek geschreven, heeft de schrijver een interessante vorm voor z'n inhoud gekozen? Kinderen kunnen heel emotioneel reageren op de misstanden in de wereld en er zijn schrijvers die dat weten en er rekening mee houden bij het schrijven over politieke onderwerpen. Maatschappijkritiek in een aansprekende vorm is wel besteed aan kinderen.

In het begin van deze eeuw werden er eigenlijk geen uitgesproken politieke boeken voor kinderen geschreven. Veel meer dan tegenwoordig werd de politiek als een zaak voor volwassenen beschouwd en ging men ervan uit dat kinderen, als ze er al over nadachten, net zo als de volwassenen in hun omgeving zouden denken en reageren. Het idee dat een kinderboek de kinderen maatschappelijk bewust zou kunnen maken, kwam bij geen schrijver op. Integendeel, als er over armoe en ellende geschreven werd, was dat niet om de kinderen te wijzen op de ongelijkheid in de wereld, maar op z'n best om ze te laten zien dat sommige mensen het moeilijk hebben en toch deugdzaam zijn gebleven. Of niet natuurlijk.

*Afke's tiental* (1903) van Nienke van Hichtum gaat over arme mensen en het werd geschreven door een vrouw die uitgesproken sociaal-democratische opvattingen had, maar het is niet een politiek boek, het doet niet een aanval op de wantoestanden in de samenleving. *Kruimeltje* (1922) van Chr. van Abkoude gaat over een arme Rotterdamse straatjongen die ook nog in een ellendig tehuis gestopt dreigt te worden, maar het boek roept geen verontwaardiging op over de verschrikkelijke narigheid waarin veel kinderen in die tijd verkeerden. Het is gewoon een mooi verhaal met een erg gelukkig eind, en het ontroert kinderen eerder dan dat het ze de ogen opent voor maatschappelijke misstanden.

Boeken met een expliciet politieke boodschap verschenen er dus niet in die tijd, maar er zijn wel mensen geweest die scherpe kritiek hebben geuit op de impliciet politieke boodschap van sommige kinderboeken. Mathilde Wibaut-Berdenis van Berlekom bij voorbeeld veroordeelde in *Het boek en het volkskind* (1906) de ‘tallooze oorlogs- en jachtverhalen, de beschrijvingen van gevechten van blanken tegen kleurlingen vooral, die ruwheid en gewetenloosheid tegenover vreemde rassen aankweeken. Onder den schijn van “onze ondernemingsgeest” te bewonderen, worden veroveringsoorlogen goedgekeurd, roof en diefstal tegenover inboorlingen van een “vijandig” land goedgepraat’. Mathilde Wibaut heeft ook een hekel aan de geschiedverhalen zoals die voor de jeugd werden geschreven. Niet alleen is ‘geschiedenis’ dikwijls een synomiem voor ‘oorlog’, en weten de kinderen niet eens dat er meer soorten geschiedenis bestaan dan die van de veldslagen, een bezwaar tegen dit soort verhalen is ook dat het bij kinderen vaderlandsliefde wil opwekken door een partijdige verheerlijking van het vaderland. ‘Wij’ zijn goed en ‘zij’ zijn fout. En daarbij komt dan nog een leugenachtige beschrijving van vorstelijke personen. ‘Terwijl we vorsten zelden bijzonder goede dingen zien doen, wordt de kinderen toch voorgehouden, dat zij ze moeten vereeren, zelfs liefhebben. [...] Onze Koningin wordt door Jan Politiek in dit tijdschrift [het tijdschriftje *Jeugd*] aan de kinderen voorgesteld als de Koningin van den Vrede! Toch kan het kind dagelijks in de krant beschrijvingen lezen van de oorlogen, die wij in Indië voeren.’

Vanuit het gezichtspunt van Mathilde Wibaut werd er dus wel degelijk politiek bedreven via het kinderboek en ze neemt daar stelling tegen. Niet tegen de politiek in het kinderboek, maar tegen deze politiek. Want terwijl ze aan de ene kant schrijft dat de verering van oorlogshelden niet deugt, vindt ze aan de andere kant dat het beter zou zijn om de kinderen de levensgeschiedenis te vertellen van mannen die groot zijn geweest op het gebied van wetenschap en kunst. ‘De afkeer

van den oorlog zullen wij gemakkelijker aankweeken, wanneer we de jongens en meisjes leeren wat zulke mannen voor de menschheid deden.'

Tientallen jaren later pas worden er weer discussies gevoerd over politiek in het kinderboek. Politieke, of tenminste maatschappelijke onderwerpen zijn na de oorlog gewoner geworden in kinderboeken. De tweede wereldoorlog heeft de kinderen niet gespaard en het is onmogelijk geworden om de realiteit buiten het gezichtsveld van kinderen te houden. Schrijfsters als An Rutgers van der Loeff schrijven verhalen die midden in de maatschappij spelen, zelfs al is dat een maatschappij van het verleden zoals in haar eerste kinderboek, *De kinderkaravaan* uit 1949. Maar over de functie en de noodzaak van politiek in het kinderboek wordt pas in de jaren zeventig weer geschreven. Dan vinden vele geestelijke nazaten van Mathilde Wibaut het wenselijk en mogelijk om via het kinderboek maatschappelijke wantoestanden aan de kaak te stellen. Het past in de tijd: de oorlog in Vietnam is dagelijks zichtbaar op de televisie, er komt een energiecrisis, grote groepen vluchtelingen trekken over de wereld, gastarbeiders komen in groten getale naar het rijke Westen en de laatste koloniën worden zelfstandig. Daarbij komt een soort moderne openheid tussen volwassenen en kinderen die door de tijdgeest en sommige pedagogen bepleit wordt. Het resultaat is een grote behoefte om kinderen ook via boeken te betrekken bij de zorgelijke wereld van de volwassenen. En dus komen er kinderboeken waarin de uitbuiting van de Derde Wereld behandeld wordt, boeken over racisme en over milieurampen. Er worden slechte en goede boeken over dit soort politieke thema's geschreven, de slechte leggen de boodschap er te dik op en de goede hebben de moraal in een spannend verhaal verpakt, dat ook nog aardig geschreven is. Een echt meesterwerk in dit genre kan me zo niet te binnen schieten en ik denk dat het eigenlijk ook zo niet werkt: een meesterwerk heeft meer met de verbeelding te maken dan deze maatschappelijke boeken, die een zekere documentaire waarde moeten hebben, en waarin de gebeurtenissen op de voorgrond staan.

Jan Terlouw is een kinderboekenschrijver die ook enige tijd actief (kamerlid, minister) in de politiek is geweest. Terlouw heeft in de kinderboeken die hij heeft geschreven altijd een duidelijke boodschap verkondigd. Hij schrijft over serieuze mensen die hun verantwoordelijkheid in deze wereld beseffen en daar met elkaar en met hun kinderen niet alleen veel over praten en discussiëren, maar er ook duidelijk actie aan verbinden. Dat past in de tijd, Terlouws boeken gaan over de problemen die in de jaren zeventig en tachtig actueel zijn. Niet alleen daarom, maar vooral vanwege zijn verteltalent zijn zijn boeken populair. Hij heeft verschillende prijzen gewonnen (twee keer de Gouden Griffel) en zijn boeken worden veel gelezen en vaak herdrukt.

Boeken met een duidelijke maatschappijkritische inslag hoeven, dat heeft Terlouw bewezen, niet noodzakelijkerwijs saai en prekerig te zijn.

In *Oosterschelde windkracht 10* uit 1976 beschrijft Terlouw de discussies rond de afsluiting van de Oosterschelde. In 1975 was het kabinet-den Uyl (waarvan Terlouws partij D'66 deel uitmaakte) na lange, crisisachtige discussies akkoord gegaan met afsluiting van de Oosterschelde op een manier die het milieu in deze Zeeuwse zeearm zou sparen. In zijn boek verbindt Terlouw de discussies over de

afsluiting van de Oosterschelde met de watersnoodramp van 1953, een logische verbinding, want de Deltawerken waren het gevolg van die ramp en de afsluiting van de Oosterschelde was onderdeel van de Deltawerken. Terlouw kiest een man en een vrouw, Henk en Anne, die als pasgetrouwd paar de rampnacht van zeer nabij meemaken. Heel beeldend en spannend schrijft Jan Terlouw over de watersnoodramp, hij beschrijft de menselijke ellende, de doden, het verdronken vee, het verdriet. In het tweede deel van het boek zijn Anne en Henk met hun twee zoons in felle discussies gewikkeld over het wel of niet afsluiten van de Oosterschelde. Alle argumenten die in de jaren voor 1975 in de Nederlandse kranten en op de televisie te horen waren geweest, werden in dit jeugdboek nog eens op een rijtje gezet, en uiteindelijk zijn alle partijen tevreden met het compromis dat in de Tweede Kamer bereikt wordt. Anne spreekt over een kloof die overbrugd is tussen twee soorten mensen, 'de mensen die in techniek geloven en mensen die vinden dat een lieveheersbeestje een veel kunstiger bouwwerk is dan de Haringvlietsluizen'. Een mooie vrome conclusie die bij een slechtere schrijver dan Jan Terlouw tot een onuitstaanbaar gepreek had kunnen leiden. Dat gebeurt in *Oosterschelde windkracht 10* niet. Het is een spannend, informatief, aangenaam leesbaar verhaal.

Eigenlijk kun je precies hetzelfde zeggen van de boeken van Henk Barnard. Zijn boeken gaan over het andere grote politieke complex van de jaren zeventig, dekolonisatie en racisme. Ook zijn boeken zijn verschillende keren met een Gouden Griffel bekroond (typerend voor de jaren zeventig is die grote voorliefde voor boeken met een maatschappijkritische ondertoon). *Kon hesi baka, kom gauw terug* (1976) gaat over het Surinaamse meisje Georgien dat bij een oom en tante op het Surinaamse platteland woont. Haar moeder is naar Nederland gegaan, haar broertje Herwin woont in Paramaribo bij de buren van vroeger. De kinderen zullen ook naar Nederland gaan als hun moeder genoeg verdiend heeft voor de overtocht. Als hun moeder schrijft dat ze kunnen komen, moeten Georgien en Herwin afscheid nemen van Suriname, hun familie en vrienden. Dat kost moeite, maar vol verwachting gaan ze op reis. In Nederland is het leven heel anders dan in Suriname. Het is er koud, de onderburen zijn vijandig en op school doen sommige kinderen en onderwijzers ook vervelend tegen de Surinaamse kinderen. Daar komt bij dat Georgien haar vader wil opzoeken, die ook in Amsterdam woont. Haar moeder heeft zich er kennelijk bij neergelegd dat hij niet meer bij hen komt wonen, maar Georgien wil hem spreken. Ze vindt hem uiteindelijk ook, maar hij heeft een andere vrouw en komt niet bij hen terug. En Georgien heeft inmiddels gemerkt, dat een vader die niet bij je woont voor Hollandse begrippen niet een echte vader is. Ze is er ongelukkig over en heeft heimwee naar Suriname. Later gaat ze terug, besluit ze dan, ze wil verpleegster zijn in haar eigen land.

Henk Barnard heeft tussen de hoofdstukken van het boek een soort vervolgverhaal geschreven over de koloniale geschiedenis van Suriname. Dat beklemtoont de didactische strekking van *Kon hesi baka*, want die geschiedenisstukken hebben geen functie in het verhaal over Georgien. Het boek is op twee elementen gebouwd: aan de ene kant is het een aardig en interessant verhaal over een meisje dat van de ene naar de andere cultuur reist en zich daar een plaats moet zien te

veroveren. Dat is genoeg om een mooi boek te maken. Het andere element is de maatschappijkritiek: Georgien is een slachtoffer van de koloniale politiek van Nederland en als ze in Nederland komt merkt ze dat er zo iets als racisme bestaat. Maar ze is een aardig kind en dat blijft ze ook, want in een boek zo vol gebeurtenissen krijgen de personages zelden de kans om karakters te worden. Georgien, Herwin, hun oom en tante, hun moeder en hun vader, hun vriendinnen en vrienden zijn allemaal aardige mensen met een Surinaamse tongval en Surinaamse gewoonten. Zo zijn Surinamers, denk je als je het boek gelezen hebt, wat gemeen om ze zo minachtend te behandelen.

*Orkaan en Mayra* (1980) van Sonia Garmers lijkt wat thema betreft op *Kon hesi baka*, maar de uitvoering is heel anders. Misschien komt dat doordat Sonia Garmers Antilliaanse is. Er zijn heel weinig Nederlandse kinderboeken geschreven door mensen die afkomstig zijn uit onze voormalige koloniën. Om te weten te komen hoe kinderen daar leven, zijn we aangewezen op Nederlanders die hun jeugd doorbrachten in Indonesië, Suriname of de Antillen, zoals Miep Diekmann, of op Nederlanders die zich als volwassene zijn gaan interesseren voor die landen overzee, zoals Henk Barnard.

Sonia Garmers schrijft met een heel lichte ironie over Hollanders en hun gebruiken, met name over hun manier van optreden tegenover buitenlanders. In *Orkaan en Mayra* gaat Mayra naar Nederland om een timmeropleiding te volgen. Haar vader Chitu is ziek en wil dat zijn dochter een serieuze opleiding krijgt. Voor hij doodgaat moet dat gebeuren en dus wordt Mayra naar Nederland gestuurd. Zij weet niet dat haar vader doodziek is, ze laat hem achter in de zorgen van een aardige vrouw, Chaya, en van haar jongere neef Orkaan (een bijnaam), die nogal verliefd op haar is. Het boek gaat over de manier waarop Chitu, Chaya en Orkaan zich voorbereiden op het sterven van Chitu en over Mayra's belevenissen in Holland. Tegen haar vader vertelt ze alleen over de leuke kanten van Nederland, maar aan Orkaan schrijft ze over de vervelende, discriminerende dingen die ze meemaakt, zoals de domme vragen die Hollanders aan kleurlingen stellen. Als ze naar huis geroepen wordt omdat haar vader op sterven ligt, komt ze terug en regelt ze de begrafenis. Ze is een heel zelfstandig meisje (en geëmancipeerde vrouwen hebben het niet makkelijk op Curaçao), ze wil de timmerwinkel van haar vader zelf voortzetten en vindt een andere vrouw die ook timmervrouw is, om voortaan samen te werken. Als Orkaan wil, kan hij na zijn eindexamen bij de twee vrouwen in dienst komen.

*Orkaan en Mayra* is veel minder dan *Kon hesi baka* een politiek boek. Politieke thema's zoals dekolonisatie, racisme en vrouwenemancipatie spelen een grote rol, maar zijn tegelijkertijd ondergeschikt aan het hoofdverhaal: het doodgaan van oom Chitu. Dat is de kracht van het boek. De maatschappij, vooral die in Nederland, deugt op veel punten niet, dat is duidelijk, maar het wordt zo terloops aan de orde gesteld dat kinderen het waarschijnlijk niet eens als thema opmerken.

Het lijkt erop dat politiek als expliciet thema in de loop van de jaren tachtig uit het kinderboek verdwenen is. Maar dat wil helemaal niet zeggen dat dat voor eeuwig is en altijd.

## Eindnoten:

* AUKJE HOLTROP (1941) studeerde Nederlands in Amsterdam; werd in 1968 journalist, eerst bij dagblad *Trouw*, waar ze zich specialiseerde als onderwijsjournalist; vanaf 1976 bij *Vrij Nederland*. Ze schrijft in De Blauw Geruite Kiel, de kinderkrant van *Vrij Nederland*, kinderboekrecensies voor kinderen.

# Kees Fens *
# Achter de berg

IN CONSISTENTIE wordt de Bibelebontse berg alleen geëvenaard door de hemel of misschien het voorgeborchte, want het gaat om een kinderhemel. De kinderen zijn allen hetzelfde, doen hetzelfde met dezelfde dingen en zonder twijfel met hetzelfde resultaat: een lang en gelukkig leven. Alleen de traditionele hemelse rijst is pap geworden. De oude opvoeders, die uniformiteit als het hoogste ideaal zagen - niet zo dwaas in een christelijke cultuur, waarin ieder volmaakt moest worden als zijn hemelse vader - moeten de Bibelebontse berg wel als de realisatie van hun dromen hebben gezien. En op de berg lazen alle kinderen natuurlijk ook nog dezelfde goede boeken, niet minder voedzaam en gezondmakend als de pap. Of is het 'dan de pap'. De opvoeders zouden het antwoord geweten hebben, want hun taal vereiste een zeef hecht regelstelsel, gezien de beoogde uniformiteit.

In de negentiende, maar vooral in de twintigste eeuw breekt op de berg de spraakverwarring uit: de modeltaal begint te wijken voor allemaal eigen talen. De kinderen zijn hun uniformiteit kwijt, hoeveel pogingen er ook gedaan worden die te redden. Dezelfde boeken worden duizenden verschillende boeken, gericht op leeftijdsgroepen, klassen, godsdiensten, geslacht, maar ook te verdelen naar al of niet vermeende kwaliteiten, waardoor iets als een canonvorming ontstond. Het aantal boeken werd in deze eeuw zo groot, dat het hemelse woonoord van de kinderen een boekenberg werd waarvan de kinderen zelf verdwenen lijken. Als er in deze eeuw van een ontwikkeling gesproken kan worden is het deze: het boek zelf is veel meer voorwerp van aandacht geworden dan het kind; het passende boek van eens is gevolgd door het hopelijk passende kind. Er zijn in deze eeuw zoveel kinderboeken geproduceerd, dat het erop lijkt dat het ideaal: elk boek zijn eigen kind, nagestreefd is.

De aandacht voor het boek heeft overigens meer tot produktie dan tot reflectie, zeker niet tot enige ordening geleid. De berg ligt er nog altijd als de schepping van een wat radeloze maker, die het op de zesde dag niet meer wist. En toen maar alvast ging rusten. Voor de geschiedenis van het Nederlandse kinder- en jeugdboek in de negentiende en twintigste eeuw bestaan nauwelijks of geen aanzetten, althans wanneer men, zoals het bij een literaire geschiedenis betaamt, het boek als uitgangspunt neemt. De canonvorming, waarover boven gesproken werd, heeft zich, zonder schriftelijke vastlegging, onder de lezers voorgedaan; de lijst is niet als uitgangspunt genomen door critici en historici van het jeugdboek om tot ordening te leiden.

Een literatuurhistoricus van de twintigste eeuw, met de opdracht voor een geschiedenis van die letterkunde, maar alleen beschikkend over duizenden boeken, tienduizenden kritieken en losse beschouwingen, sociologische en psychologische studies over de lezers - met die van hem laat zich de positie vergelijken van wie een overzicht wil schrijven van het kinder- en jeugdboek in de twintigste

eeuw. De twee auteurs stonden dan ook voor een berg. Er is een ordeningsprincipe toegepast, dat, hoe aanvechtbaar het, als elke poging tot ordening, ook zal zijn, het voordeel heeft dat er een maximaal aantal boeken in betrokken kon worden, dat de ongeschreven canon zichtbaar werd, dat boeken uit de hele periode een kans kregen. De boeken zijn onderverdeeld naar genres. Voor alle genres werden uit de hele periode representatieve boeken gekozen. En die werden met elkaar vergeleken. De genre-indeling is in dit geval gerechtvaardigd: het kinder- en jeugdboek heeft zichzelf daarnaartoe geordend en de lezers hebben zich erbij aangepast. De auteurs laten het eerste initiatief aan de boeken zelf en aan de lezers.

De vergelijkingen leveren vaak de verrassingen op van de gelijkheid bij alle verschillen. De jeugdliteratuur in de twintigste eeuw blijkt vrij constant van karakter, en al is er in de beoordeling een overgang naar grote aandacht voor de literaire kwaliteiten aan te wijzen (wat overigens de 'lectuur' gelukkig onuitroeibaar maakt, want ook een uitsluitend literair verantwoord aanbod van kinder- en jeugdboeken roept het beeld op van een Bibelebontse hemelberg), de literaire waarde van een aantal klassiek geworden kinderboeken is niet gering. Het zelfbewustzijn van de nieuwe leer (die overigens even dogmatisch kan worden als verworpen vroegere stelsels) is meestal niet in staat de eigen gehuldigde kwaliteiten in het verleden te herkennen.

Dat de twintigste eeuw in de beschouwingen van de twee auteurs niet volledig geïnventariseerd is, zal duidelijk zijn. Een eerste (en tweede) orde is in elk geval aangebracht. De keuze van te behandelen boeken kon niet groot zijn, wilde er geen beredeneerd titelregister ontstaan. Kinder- en jeugdliteratuur lijkt in dit opzicht van de literatuur af te wijken, dat de schifting door de tijd veel kleiner is. Talrijke boeken handhaven zich, soms meer dan een eeuw. Of ze worden gehandhaafd: in het geheugen van de lezers van eens. Het grote aantal al of niet direct aanwijsbare actieve jeugdboeken wordt ook hierdoor in stand gehouden: voor de schrijvers erover valt de grens van recente jeugdlectuur samen met die van hun eigen jeugdlectuur. In hoeverre zeer persoonlijke normen daarbij literair-kritische normen geworden zijn, althans als zodanig worden gepresenteerd, weet ik niet. Jeugdboeken worden later maar al te gemakkelijk in het geheugen gestructureerd naar de literatuur toe. Het komt mij voor dat het schiftingsproces van zogenaamde volwassen literatuur, ook in het geheugen van de individuele lezer, veel meedogenlozer is. De vertedering om de lezer die men was, krijgt alleen bij de kinder- en jeugdliteratuur alle kansen. Of is het vertedering om de gevoelens die men eens had?

'In de verloren jeugd van Judas werd Jezus verraden', citeert Graham Greene uit het vers van de dichter AE, het minimale pseudoniem van George William Russell. Wat zou Judas als kind gelezen hebben? Greene citeert de regels uit het gedicht aan het slot van een essay over de beslissende invloed van een in de jonge jaren toevallig gelezen boek. Hij kwam terug op die jeugdlectuur en haar verregaande consequenties - men kiest, speurend langs de boekenplanken, zijn beroep, zelfs zijn dood - in het eerste deel van zijn autobiografie, *A Sort of Life*. En zijn

biograaf, Norman Sherry, herneemt het verhaal, tot en met de niet lichte uitspraak dat het vroege lezen meer invloed op het gedrag heeft dan welk godsdienstig onderricht ook. Toen Greene veertien was, sloeg zijn toekomst toe. Hij las *The Viper of Milan* van Marjorie Bowen. En hij wist dat hij schrijver zou worden. Het boek van Bowen dankt daar nu zijn roem aan: het heeft een groot schrijver voortgebracht. En die schrijver wellicht zijn grondthema geopenbaard. Maar, enkele kinderboeken hadden de slag van de toekomst voorbereid. In 1946 publiceerde Greene zelf een kinderboek, *The Little Train*. Het zal in elk geval geen machinist hebben voortgebracht - de uitwerking van boeken is nooit rechtlijnig.

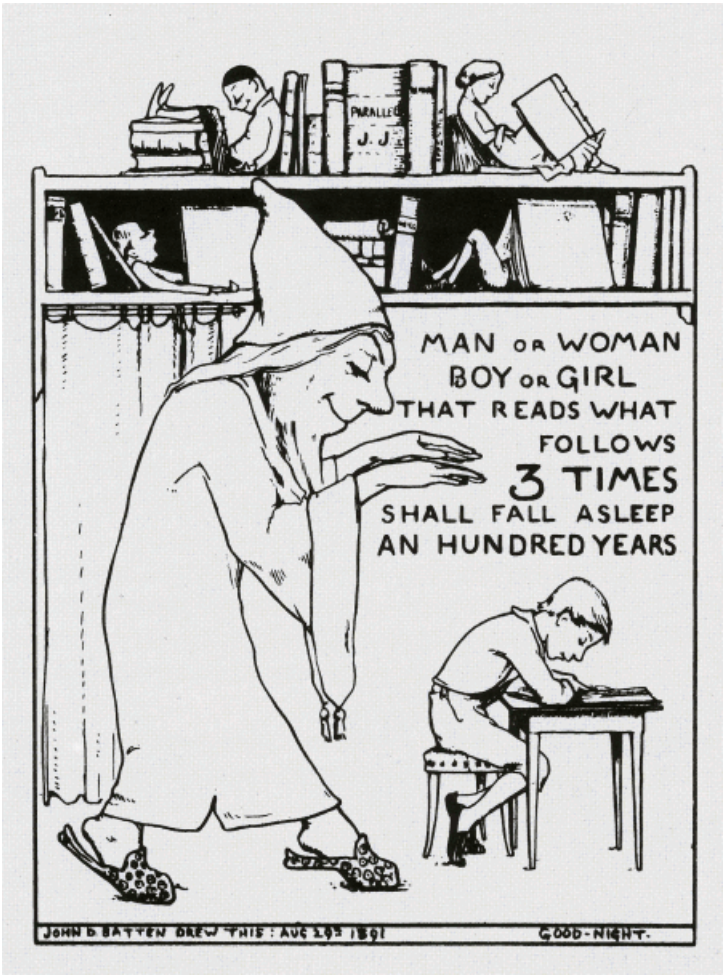
Misschien is een vroegere gebeurtenis uit Greenes leven nog veelzeggender. In een zomervakantie, logerend in het buitenhuis van een oom, ontdekte hij plotseling dat hij 'kon lezen'. De omschrijving is heel mooi, want 'kunnen lezen' is een boek kunnen lezen. Het boek heette *Dixon Brett, Detective*. In zijn autobiografie beschrijft hij het vervolg: 'Ik wilde niet dat iemand van mijn ontdekking zou weten; daarom las ik alleen in het verborgene, op een afgelegen zolderkamertje, maar mijn moeder moet toch ontdekt hebben wat ik deed, want zij gaf me Ballantynes *Coral Island* voor de treinreis naar huis [...]. Toch wilde ik nog niet mijn nieuwe talent bekennen, en ik keek de hele reis naar Bletchley naar de enige illustratie. Geen wonder dat die zich zo in mijn geheugen vastzette, dat ik vandaag de dag met mijn geestesoog de groep kinderen kan zien, op de rotsen opgesteld. Ik denk dat ik bang was dat lezen de entree tot de voorbereidingsschool betekende [...], of misschien had ik een hekel aan het gevoel van bescherming dat ik altijd ontdekte wanneer ik geprezen werd voor wat anderen gewoon van nature deden.'

Merkwaardig, dat Greene de voor de hand liggende verklaring niet ziet: die van de angst voor het tweede boek, wanneer het eerste met grote intensiteit is gelezen. Het eerste boek is een wereld geworden. En die verlaat je niet gemakkelijk voor een andere. Zijn staren naar de illustratie en het ongeopend laten van het tweede boek - het bewijst dat er nooit met meer overgave gelezen wordt dan in de jeugd. Kinder- of jeugdboeken hebben een werkelijkheidsgehalte dat door de lezer wellicht nog in zijn eerste literaire boek wordt herontdekt. Misschien is de latere leeshonger wel een doorgaande poging de ervaringen met het eerste boek te hervinden.

Het toevallige van de keuze. Dat moet benadrukt worden. Wie spreekt over 'de vraag van het kind', dwaalt, tenzij hij als de inhoud van die vraag alle beschikbare boeken beschouwt. Over de aard van 'de vraag van het kind' is even weinig te zeggen als over de inhoud van de vraag van de volwassen lezers. Achter de berg boeken van dit boek staan miljoenen onbekenden. Toch is er over hen in de loop van de eeuwen heel veel met zekerheid gezegd. Waardoor er ook met zekerheid over de bijpassende boeken en hun uitwerking gezegd kon worden. En er boeken geschreven werden naar het beoogde ideaal. De opvoeders hebben nooit iets aan het toeval willen overlaten. Maar dat toeval is altijd de sterkste gebleken. Uit de jeugdboeken ontsnapte een geest, die zij er nooit in hadden kunnen ontdekken. De geschiedenis van hun opvattingen, zoals die voor de periode de laatste honderd jaar is beschreven in het proefschrift van Anne de Vries, *Wat heten goede kinderboeken?*, vormt een autonoom verhaal, waarlangs zich zelfstandig de - onge-

schreven - geschiedenis van de lectuur door kinderen beweegt. Het grondmateriaal is in beide gevallen hetzelfde, maar de twee hebben verder niets gemeen. De bibelebontse berg is alleen voor de opvoeders een gevestigd rijk, met misschien meer herinneringen aan bijbel en bibliotheek dan aan babel. Voor de kinderen is die berg een anarchistische warboel, waar zij nu en dan een boek uit lezen dat goed of slecht, verantwoord of niet, voor hen de hoofdprijs uit de loterij kan zijn, al zullen ze dat pas achteraf beseffen. Wanneer er althans later een reflectie op hun kinderlectuur volgt. (Die is helaas vrij zeldzaam, zeker bij ons; een enkele schrijver waagt zich eraan, op verzoek meestal en dan is de uitwerking van het zelfonderzoek meestal erg anekdotisch.)

Ik meen dat zeker voor deze en de vorige eeuw de nadruk op die anarchistische warboel moet liggen. En dat niet ten gevolge van de grote hoeveelheid kinderboeken. Wat er voor hen is geschreven, is voor de kinderen in geen enkel opzicht te overzien, laat staan geordend, alle fraaie indelingen van de jeugdbibliotheek ten spijt. Kinderen kunnen niet kiezen, zij nemen. Of, en dat is misschien niet onbelangrijk: er wordt voor hen gekozen. Misschien kan ook dat de zeer lange levensduur van sommige kinderboeken verklaren. De ouders kiezen wat ze zelf, evenmin op eigen initiatief, eens ook hebben gelezen. Daarmee alleen is overigens het soms een eeuw lange succes van een aantal boeken niet verklaard. Dat kinderen, bij door de ouders aanbevolen boeken, menen met de volwassenen mee te lezen, kan iets over hun enthousiasme zeggen. Niet minder belangrijk, maar niet onderzocht, althans ik ken er geen enkel artikel over, is de taal van de blijvende succes-boeken. Bekkering wijst in een van zijn bijdragen aan dit boek terecht op de fatale herschrijving die bij *Fulco de minstreel* heeft plaatsgehad. De taal is gemodelleerd naar de bekende toe. Eens verwees die - zeker voor latere jonge lezers - naar een voorbije terug. Ze kreeg daardoor een volwassen allure, een literaire wellicht zelfs. De bekoring daarvan, mede gevolg van de onduidelijkheid om de veroudering, mag niet onderschat worden. Voor de naar de jeugdlectuur afgezakte historische romans voor volwassenen geldt hetzelfde. Jeugdboeken danken een langdurig succes mede aan het feit dat ze naar de taal verouderd zijn. Het taalgevoel van kinderen is veel retorischer dan doorgaans verondersteld wordt. Wat met andere retorische gevoeligheden moet samenhangen. Wie de hoofdstukken over de negentiende en de twintigste eeuw uit dit boek leest, zal een aantal van die eens vertrouwde oudere boeken tegenkomen. Wie ze nu zou herlezen, zou misschien schrikken van het taalgebruik, maar zeker verwonderd zijn over de mogelijkheden die die taal voor hem eens bleek te hebben. Die taal is nu haar mysterie van onduidelijkheid kwijt, de lezer zijn grote en kleine retorische gevoelens. Hij leest niet na, schrijft niet na en doet niet na. Hij is zichzelf geworden. Denkt hij. Op de berg ligt de misschien aardigste gestalte van de vele die ieder in zijn leven aanneemt. Erachter ligt voor velen een tweede berg, die van de literatuur. Maar de individuele voorkeuren daaruit zijn toch gekozen door de hardnekkigste lezer die we zijn geweest: die van het eerste boek. De door Greene meest bewonderde auteur is Conrad. Diens werk is mede geschreven door de auteur van *Dixon Brett, Detective*. En uiteraard vooral door Marjorie Bowen. Achter de berg, in de literatuur, ontdekken we wat we al kennen. Het kinderboek, goed of slecht, is de eerste




[49] *'Een waarschuwing voor lezers' getekend door John D. Batten. Uit Joseph Jacobs,* Celtic Fairy Tales *(1892)*.

literatuur. Als het toeval ons gunstig is. Heel veel van wat in dit boek aan werken wordt genoemd of beschreven, geprezen of gelaakt, is voor de meesten, al hebben ze ze gelezen, vergeefs geschreven. Van velen staat het ene boek er echter in. Maar waar is *De wigwam in de stad*? Daarvan zijn de sporen na een halve eeuw nog in mij te vinden. En waar is *Ontvoerd* van Hans de la Rive Box? De angstgevoelens door dat boek veroorzaakt, zijn nog ouder, maar zeer hardnekkig: ze gingen, vergroot nog, op ontelbare andere zaken en mensen over.

De relatie tussen de kinder- of jeugdlectuur en de later gelezen literatuur lijkt een heel zwakke, nauwelijks aanwijsbare. Het gaat om twee verschillende leeswerelden. Dat in de tweede de opvoeders heel wat meer te vertellen hebben dan in de eerste - op school wordt literatuur van niet-literatuur gescheiden op gezag van de leraar of het schoolboek - mag wel eens gezegd worden. Het verschil tussen pedagogische en literaire adviezen is overigens gering. Achter het literatuuronderwijs staat een even ideale mens, de schaduwfiguur van de oude humanist, als achter de opvoedkundige bemoeienissen, waar hij de gestalte heeft van het kwetsbare kind, de brave burger van de toekomst. Het kan voor de eigenzinnigheid van de beoogde lezer pleiten, dat onderwijs noch adviezen veel hebben uitgehaald.

Ik noemde de betrekkingen tussen kinderlectuur en de literatuur van de latere lezer zwak en nauwelijks aanwijsbaar. De vraag naar de doorwerking van de kinderlectuur, waarbij het lezen van literatuur als vanzelfsprekend in het verlengde ligt van het jeugdboek, zou wel eens negatief beantwoord moeten kunnen worden. De succesvolste dichter voor kinderen en dat van alle tijden, is Annie M.G. Schmidt. Over de zeer hoge literaire kwaliteit van haar werk bestaat geen enkel meningsverschil. Haar eerste bundel verscheen bijna veertig jaar geleden. Waarschijnlijk is in dit land niet eerder door zoveel kinderen zoveel uitzonderlijke poëzie gelezen. Maar enig effect op de lezing van andere poëzie heeft het niet gehad. De dichter blijft de onbekendste Nederlander. Behalve de ondergrondse verbinding, waarover ik boven schreef, en die pas laat aan het daglicht komt, is er nauwelijks of niet een aansluiting tussen kinderliteratuur en de latere lectuur, literair of niet. Als die latere lectuur er al komt. Dat kan een van de oorzaken zijn van de scheiding die gemaakt wordt tussen kinderliteratuur en literatuur voor volwassenen en van die scheiding is deze Bibelebontse berg mede het resultaat. In sommige literaire naslagwerken - het *Winkler Prins Lexicon van de Nederlandse letterkunde* bij voorbeeld - is de scheiding ongedaan gemaakt. Auteurs van kinder- en jeugdboeken staan in de neutraliteit van het alfabet tussen andere schrijvers. Maar in Engeland, waar het kinder- en jeugdboek altijd veel zelfbewuster aanwezig is geweest, kennen in de geleerde Oxfordtraditie literatuur en jeugdliteratuur hun eigen naslagwerk. In de literatuurgeschiedenissen is ook in de kleine letters geen plaats voor de jeugdliteratuur. Mede daardoor blijven de twee literaturen naast elkaar bestaan. Relaties tussen de twee worden niet of nauwelijks gelegd. Achter de berg van dit boek ligt de ‘grote literatuurgeschiedenis’. Ook op de enkele universiteiten waar jeugdliteratuur gedoceerd wordt binnen de geschiedenis van de Nederlandse letterkunde, wordt er geen poging tot integratie gedaan.

Toch moeten er talloze verbindingen aanwezig zijn en dat niet alleen in het

scheve patroon waarin de jeugdliteratuur genres en stijlen doorzet of herneemt die in de grote literatuur hun tijd gehad hebben (dat heeft ze dan met het lectuurboek gemeen). Het historische jeugdboek, met sterk nationalistische trekken en met als glorieuze tijd van handeling de gouden eeuw, is hiervan een voorbeeld, in de jeugdliteratuur van de negentiende en van de twintigste eeuw. Ook het realisme uit de officiële literatuur heeft zijn voortzetting gekend in het jeugdboek. Nogal wat van de kinderpoëzie uit het eerste kwart van deze eeuw is zonder de esthetiserende invloed van de Tachtigers ondenkbaar. De geschiedenis van de Nederlandse poëzie vanaf Vijftig is in hoge mate onvolledig zonder de moderne jeugdpoëzie, in het geval van Annie M.G. Schmidt even tegendraads, anarchistisch zelfs - ook in het woordgebruik - als wat toen de nieuwe poëzie heette. Ze vindt ook in dezelfde tijdgeest haar oorsprong. Zoals in de literatuur, naar de opmerking van Rodenko, de taal gedemocratiseerd werd - er bestaat niet langer een literaire taal - zo is dat ook in de kinder- en jeugdliteratuur gebeurd: de ‘gewone woorden’ namen definitief hun plaats in en maakten die ook waar.

Met het materiaal in dit boek bijeengebracht moet het mogelijk zijn eerste pogingen tot integratie van beide literaturen te doen. Er zal nogal wat onderzoek voor nodig zijn; er zullen methoden moeten ontwikkeld worden, met name in de benaderingswijzen van jeugdliteratuur. In de literaire kritiek op het kinder- en jeugdboek zijn daartoe de laatste jaren eerste, gelukkige, aanzetten gegeven.

Koud schapevlees, het kan de jeugdlectuur en daarmee de toekomst van de lezer definitief beïnvloeden. Het is goed dat te bedenken aan het slot van een boek dat alles rond die papieren wereld buiten lijkt te sluiten. Er is geen autobiografie die zichzelf door de eerste alinea ervan zo overbodig lijkt te maken als die van John Ruskin. *Praeterita* heet zijn levensgeschiedenis, maar wat blijvend was, staat in de eerste regels. Wie leest, leest zich een oordeel voor de rest van zijn leven, maar er is wel een gelukkige verkeerde tante nodig: ‘Ik ben, en mijn vader was het voor mij, een vurige Tory van de oude school, dat wil zeggen, de school van Walter Scott en van Homerus. Ik noem deze twee uit de talloze Tory-schrijvers, omdat zij mijn enige twee meesters waren. Ik las de romans van Walter Scott en de *Ilias* (in de vertaling van Pope) onafgebroken toen ik een kind was, althans door de week; 's zondags werd hun werking wat getemperd door *Robinson Crusoe* en *The Pilgrim's Progress*, want mijn moeder had de verborgen wens van mij een evangelische dominee te maken. Gelukkig had ik een tante die evangelischer was dan mijn moeder; en mijn tante gaf mij koud schapevlees bij het zondagse avondeten. Dat - omdat ik veel meer van warm schapevlees houd - verminderde de invloed van *The Pilgrim's Progress* aanzienlijk, en het slot van het verhaal is, dat ik alle edele verbeeldingrijke lessen van Defoe en Bunyan kreeg, en toch geen evangelische dominee ben.’

Je moet oud worden om zo over je jeugdlectuur te kunnen schrijven - Ruskin was zesenzestig toen hij zijn autobiografie schreef. Door ontelbare later gelezen boeken heen, begint de eerste lectuur structuur te vertonen. Voor de schrijvers over jeugdliteratuur geldt hetzelfde. Zij zijn altijd zeer oud in verhouding tot de leeftijd van de beoogde lezers van de door hen besproken boeken. Het is alsof de

hele literaire kritiek in handen was van tachtigjarigen en ouder. En die vergelijking verzwijgt dan nog het allerbelangrijkste: van de jeugdige lezers kennen wij op zijn best twee opinies: mooi en niet mooi. Er is een mooie uitspraak van Auden: 'Als lezers blijven we in het kinderkamer-stadium zolang wij geen onderscheid kunnen maken tussen smaak en oordeel, zo lang als de enige mogelijke uitspraken die we over een boek kunnen doen er twee zijn: hier houd ik van, hier houd ik niet van.' Natuurlijk wordt in dit boek iets van de smaak van de kinderen zichtbaar - zonder hun voorkeuren zouden de boeken zelfs niet de kortste geschiedenis hebben kunnen maken. Maar de oordelen komen allemaal van de volwassenen. En ze schrijven die neer met een ingebeelde goede smaak, die echter een verworven cultuurprodukt is. Elke criticus van een kinderboek schept zichzelf tijdelijk om tot de ideale jonge lezer. En die bestaat niet. Gelukkig.

Misschien verwijdert dit de volwassenen het verst van de kinderen: het verlies van slechte smaak. Of het moet het verlies zijn van het vermogen een schitterende verbeeldingswereld te scheppen uit soms inferieur materiaal. Maar wat is inferieur? Anton Wachter, in wie toch de kiemcel aanwezig was van een der grootste vermogens tot verbeelding uit de Nederlandse letterkunde, ondervond een van zijn eerste literaire sensaties bij lezing - samen met zijn moeder - van de feuilletons uit *Het Nieuws van den Dag*. Weinigen beginnen op het niveau van het grijze kind Ruskin.

In dat superieure jongensboek, waarin een kinderlijk rechtlijnige geest alle veldwachters van de gevestigde denkorde te slim af is, *Orthodoxie* van G.K. Chesterton, staat deze fraaie opmerking: 'Een kind van zeven wordt opgewonden wanneer het verteld wordt dat Tommy een deur opende en een draak zag. Maar een kind van drie wordt opgewonden, wanneer het verteld wordt dat Tommy een deur opende. Jongens houden van romantische verhalen, maar kleine kinderen van realistische verhalen - omdat ze die romantisch vinden. Feitelijk is een klein kind de enige denk ik, aan wie een moderne realistische roman kan worden voorgelezen zonder dat die hem verveelt.'

Er is geen speld tussen te krijgen. Maar niemand zal dat ook willen. Ik citeer de tekst ook als een bewijsstukje voor het bestaan van een kleinere berg achter de Bibelebontse berg: die van de auteurs die heel hun leven de wereld van het kinderboek trouw zijn gebleven (waarmee ik hun niet een kinderlijke geest, in de meestal pejoratief bedoelde zin, wil toedichten). Ze zijn te verdelen in drie- en zevenjarigen, meestal treedt er vermenging van leeftijden op. Zij schrijven vaak alsof nog niemand voor hen geschreven heeft en kunnen zowel de beschrijving van het openen van een deur tot een ongewone gebeurtenis maken als de lezer doen geloven in de draak achter de deur. In dat geval schrijven zij, zoals Chesterton dat op hoog niveau heeft gedaan, detectives. Van de eerste soort is bij ons Bomans een heel goed voorbeeld, Harry Mulisch in sommige opzichten ook. Onder de dichters zijn ze talrijker.

Het laatste woord aan de criticus Mario. Hij schreef zijn recensie al weer jaren geleden in een van de lessen die de jeugdbibliothecaresse Jannie Daane op zijn

lagere school gaf. Zij nam de bespreking, waarin op wonderbaarlijke wijze alle mogelijke recensies bijeen zijn gebracht, op in haar boekje *Avonturen met kinderen en boeken*. Zij heeft in haar lange loopbaan op vele wijzen meegewerkt aan wat zich de laatste vijfentwintig jaar voltrokken heeft: de volwassenwording van het kinderboek. En daarvan is dit boek mede het resultaat. Al vindt Mario het als eerste niet zo goed:

> Ik vind het een goed boek
> Ik vind de tekeningen vooral erg goed
> Het is een boek voor iedereen
> Voor jong en oud
> Het is wel een dun boek
> Het moet eigenlijk dikker zijn.
> Ze hadden best de tekst weg kunnen laten
> In de tekeningen staat al een tekst.

## Eindnoten:

* KEES FENS (1929) is literair medewerker van *de Volkskrant*, medewerker van het weekblad *De Tijd* (onder de naam A.L. Boom) en hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen.

# [Literatuur en afbeeldingen]
# *De eeuw van Sien en Otje* / De twintigste eeuw

## Harry Bekkering
## Onvoltooid verleden tijd - *Het historische jeugdboek* *

Robert Baccarne, 'Aspekten van de historische jeugdlectuur', in: *Reflex*, jaargang 1977-1978, nr. 3, Den Haag.
Hermann Bertlein, 'Das geschichtliche Jugendbuch', in: M. Dahrendorf, *Das Buch in der Schule*, Hannover 1975, p. 158-171.
F.T. Bijlsma, 'Johan Been', in: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen/Alphen aan den Rijn, februari 1988.

* Voor dit hoofdstuk ben ik dank verschuldigd aan de Nijmeegse studenten Nederlands, Sigrid van Iersel, Janne Reessink en Ilse Verhees.

Jan Blokker, ‘Het kinderboek bestaat niet’, in: *de Volkskrant*, 19-10-1974.
D.L. Daalder, *Wormcruyt met suycker*. Historisch-critisch overzicht van de Nederlandse kinderliteratuur, Amsterdam 1950, tweede druk Schiedam 1976.
Lea Dasberg e.a., *Het kinderboek als opvoeder*, Assen 1981.
*Dat was nog eens lezen!*, Amsterdam 1972.
*Dat was nog eens lezen! 2*, Amsterdam 1987.
Remco Ekkers, ‘Johan Fabricius’, in: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen/Alphen aan den Rijn, juni 1983.
Kees Fens, ‘De helden zijn niet vermoeid, de taal wel’, in: *de Volkskrant*, 19-10-1974.
K. Fens, ‘Het beslissende boek’, in: *Letteren leren*, onder redactie van H. Verdaasdonk en C.J. van Rees, Tilburg 1982, p. 18-33.
Roelof van Gelder, ‘“Aen hondert duysent stucken”. Het scheepsverhaal van Schipper Bontekoe’, in: NRC-*Handelsblad* (CS), 24-12-1987.
J.W. Gerhard, ‘Onze kinderliteratuur in de aesthetische opvoeding’, Haarlem 1905.
Anton Hofman, ‘Pieter Louwerse’, in: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen/Alphen aan den Rijn, oktober 1987.
Anton Hofman, ‘Pieter Jacob Andriessen’, in: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen/Alphen aan den Rijn, februari 1988.
Toke Hofman, ‘Historische verhalen’, in: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen/Alphen aan den Rijn, februari 1983.
Max Verbeek, ‘Thea Beckman’, in: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen/Alphen aan den Rijn, september 1982.
Max Verbeek, ‘Henk van Kerkwijk’, in: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen/Alphen aan den Rijn, augustus 1985.
J.J. Vos, ‘Feit en fictie’, in: *Project en jeugdliteratuur* 3.0.0.2., Culemborg 1976.
Jacques Vos, ‘Alet Schouten’, in: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen/Alphen aan den Rijn, juni 1984.
Jacques Vos/Conny Meijer, *Wegwijs in de jeugdliteratuur*, Leiden 1985.
Fons Walraven, ‘'t Is net of je het zelf beleeft’, in: *Levende Talen* 350, maart 1980, p. 178-190.
Marleen Wijma, ‘Sibe van Aangium’, in: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen /Alphen aan den Rijn, oktober 1985.

## Heldhaftig en vastberaden - *Het avonturenboek* *

Jan Blokker, ‘Het kinderboek bestaat niet’, in: *de Volkskrant*, 19-10-1974.
Godfried Bomans, *Buitelingen*, Amsterdam 1948.
F. Daalder/I. Daalder-Schripsema, *Van Wormcruyt met suycker tot Jeugdliteratuur*, Purmerend 1973[2].
*Dat was nog eens lezen!*, Amsterdam 1972.

* Voor dit hoofdstuk ben ik dank verschuldigd aan de Nijmeegse studenten Nederlands, Hedy de Bruin, Linda Dalm, Silvia Kraaijvanger en Marlies van de Voort.

*Dat was nog eens lezen! 2*, Amsterdam 1987.
J.W. Gerhard, *Onze kinderliteratuur in de aesthetische opvoeding*, Haarlem 1905.
R. Ghesquiere, *Het verschijnsel jeugdliteratuur*, Leuven/Amersfoort 1986[2].
Jacques Kruithof, 'Literatuur en lektuur', in: *Zegge en schrijve*, Amsterdam 1974, p. 89-108.
H. Pleticha, 'Das Abenteuerbuch'; in: Gerhard Haas (herausg.), *Kinder- und Jugendliteratur, zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung*, Stuttgart 1974, p. 312-334.
Max Verbeek, 'Jan Terlouw', in: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen/Alphen aan den Rijn, februari 1984.

Cornelis Veth, ‘Jongensboeken’, in: *De Boekzaal*, jrg. 6 (1912), p. 9-20 en 70-76.
Anne de Vries, *Wat heten goede kinderboeken?*, Amsterdam 1989.
F. Wertham, *Seduction of the innocent*, New York 1954.
J. Wolgast, *Das Elend unser Jugendliteratur*, Ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung unserer Jugend, Worms 1950[7] (oorsp. uitgave 1896).
M. Wijma-van der Laan, ‘Heb je nog zo'n boekje voor me?’, in: *Project Jeugdliteratuur* 3.0.0.8, Culemborg 1977.
Marleen Wijma, *Lezen en lezen is twee*. Over de wijze waarop kinderen lezen, Den Haag 1983.
Marleen Wijma, ‘K. Norel’, in: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen/Alphen aan den Rijn, september 1986.

## Van poesie tot poëzie - *Het kindervers* *

T. Baudoin, ‘Die vent met zijn veertje is stapelgek’. De kinderblik van Reiner Zimnik, in: *Bzzlletin*, jrg. 12 (1982), nr. 95, p. 75-85.
G.J. Boekenoogen, *Onze rijmen*, Leiden 1893.
Bregje Boonstra, ‘Oude doos’, in: NRC-*Handelsblad* (CS), 6-1-1989.
Mies Bouhuys, ‘Hans Andreus: Bij een boom staande’, in: *Literama*, jrg. 14 (1979), nr. 6, p. 246-249.
Francien Braaksma, ‘Rie Cramer’, in: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Alphen aan den Rijn/Groningen, april 1985.
J. Van Coillie, *Verkenningen op het gebied van kinderpoëzie* (licentiaatsthese), Leuven 1980.
J. Van Coillie, *Van lapjeskat tot liegbeest*. Dertig jaar poëzie voor kinderen in Nederland en Vlaanderen, Lier/Den Haag 1982.
J. Van Coillie, ‘Han G. Hoekstra’, in: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Alphen aan den Rijn/Groningen, juni 1984.
J. Diepstraten/S. Kuyper, ‘De schildpad ben ik zelf’, in: *Bzzlletin*, jrg. 7 (1979), nr. 59, p. 54-63.
Remco Ekkers, ‘Van nonsens tot verwondering’, in: *Bzzlletin*, jrg. 14 (1986), nr. 134, p. 3-9.
Remco Ekkers, ‘Hans Andreus’, in: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Alphen aan den Rijn/Groningen, september 1982.
Karel Eykman, ‘Gedichten om mee te spelen’, in: *Bzzlletin*, jrg. 18 (1989), nr. 161/162, p. 50-68.
Karel Eykman/Aukje Holtrop, ‘Bestaat er een eigen poëtica voor kinderen?’, in: *Vrij Nederland (De Blauw Geruite Kiel)*, 4-10-1980.

* Het is een eenvoudige daad van rechtvaardigheid, dat ik op deze plaats een groot aantal Nijmeegse studenten Nederlands noem; hun werkstukken en scripties vormden mede de basis voor het door mij geschreven stuk: Freddy van Eerd, Jacqueline de Bekker, Harry Paus, Hedwig Koelman, Martine Jetten, Johan Krayenbrink en Jean Thijssen.

Kees Fens, *Goedemorgen, welterusten*, gedichten voor kinderen en andere volwassenen, Amsterdam 1975.
Kees Fens, 'Het reservaat I en II', in: *de Volkskrant*, 28-9-1984 en 5-10-1984.
Kees Fens, *De tweede stem*, Amsterdam 1984.
Kees Fens, 'Er is een boek', in: *de Volkskrant*, 26-4-1985.
K. Fens, 'De "R" van erfenis', in: Harry Bekkering (red.), *Jan Campertprijzen 1987*, p. 7-19.
G. Heynen/M. de Vos, 'Vals sentiment bestaat niet', in: *Diepzee*, jrg. 4 (1986), nr. 3, p. 18-21.
Aukje Holtrop, recensie n.a.v. Remco Ekkers, *Praten met een reiger*, in: *Vrij Nederland (De Blauw Geruite Kiel)*, 17-1-1987.

G. Klingberg, *Kinder- und Jugendliteraturforschung*, Wien/Köln/Graz 1973.
Ruth Lorbe, 'Kinderlyrik', in: G. Haas (herausg.), *Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart 1974, p. 178-220.
Maria Lypp, 'Asymmetrische Kommunikation als Problem moderner Kinderliteratur', in: A. Kaes/B. Zimmermann (herausg.), *Literatur für viele*, Göttingen 1975.
Nick Smarius/Harry Bekkering, 'Kinderversjes of kinderpoëzie?', in: *Bzzlletin*, jrg. 16 (1987), nr. 143, p. 113-119.
Lilly van der Velde, 'Verhalen en gedichten voor kinderen', in: *Het Vaderland*, 13-11-1980.
Karel Verdonschot, recensie n.a.v. Remco Ekkers, *Haringen in de sneeuw*, in: *De Gelderlander*, 5-10-1985.
Anne de Vries, recensie n.a.v. Leendert Witvliet, *Vogeltjes op je hoofd*, in: NRC-*Handelsblad*, (CS), 21-11-1980.
Rogi Wieg, recensie n.a.v. Remco Ekkers, *Een faun bij de grens*, in: *Het Parool*, 6-3-1987.
Willem Wilmink, 'Op zoek naar onschuldige kinderogen', in: *De Waarheid*, 27-9-1975.
Willem Wilmink, 'Iets over kindergedichten in de negentiende eeuw', in: *En nu over jeugdliteratuur*, jrg. 6 (1979), n. 2, p. 55-57.
Willem Wilmink, *Goedenavond, speelman*, Houten 1987.
L.J. Wirth, *Een eeuw kinderpoëzie 1778-1878*, Groningen/Den Haag 1926.

## Aukje Holtrop

D.L. Daalder, *Wormcruyt met suycker*, Historisch-critisch overzicht van de Nederlandse kinderliteratuur, Amsterdam 1950, tweede druk Schiedam 1976.
Lea Dasberg, *Het kinderboek als opvoeder*, Twee eeuwen pedagogische normen en waarden in het historische kinderboek in Nederland, Assen 1981.
J.W. Gerhard, *Onze kinderliteratuur in de aesthetische opvoeding*, Haarlem 1905.
*Lexicon van de jeugdliteratuur*, Alphen aan den Rijn/Groningen.
Nellie, 'Wat zullen de kinderen lezen?', in: *De Gids*, jrg. 63, 1899.
J. Riemens-Reurslag, *Het jeugdboek in de loop der eeuwen*, 's-Gravenhage 1949.
Annie M.G. Schmidt, *Van schuitje varen tot Van Schendel*, Amsterdam 1954, gewijzigd herdrukt in *De druiven zijn zoet*, Groningen 1967.
J. Stoop-Snouck Hurgronje, *Brieven over kinderlectuur*, Amsterdam 1920.
Anne de Vries, *Wat heten goede kinderboeken?*, Amsterdam 1989.
M. Wibaut-Berdenis van Berlekom, *Het boek en het volkskind*, Geschreven voor de moeders der arbeiderskinderen, Rotterdam 1906.

## [Afbeeldingen]
## *De eeuw van Sien en Otje* / De twintigste eeuw

[1] Thea Beckman, *Kruistocht in spijkerbroek*, ill. F. van Vliet, Rotterdam, Lemniscaat, 1973; particuliere collectie.
[2] C. Joh. Kieviet, *Het slot op den Hoef. Een verhaal uit de tijd van Ada van Holland*, elfde druk, ill. Rie Reinderhoff, Amsterdam, Van Holkema & Warendorf N.V., z.j.; particuliere collectie.
[3] Joh. H. Been, *Paddeltje. De scheepsjongen van Michiel de Ruijter*, ill. J.H. Isings jr., Alkmaar, P. Kluitman, 1908; NBLC Den Haag.
[4] Johan Fabricius, *De scheepsjongens van Bontekoe*, 's-Gravenhage, H.P. Leopold's Uitgevers-Maatschappij, 1924; Uitgeverij Leopold B.V.
[5] W.G. van de Hulst, *Willem Wijcherts*, tiende druk, ill. J.H. Isings jr., Nijkerk, G.F. Callenbach N.V., 1956; particuliere collectie.
[6] W.G. van de Hulst, *Willem Wijcherts*, tiende druk, ill. J.H. Isings jr., Nijkerk, G.F. Callenbach N.V., 1956; particuliere collectie.
[7] Miep Diekmann, *Marijn bij de Lorredraaiers*, ill. Dick de Wilde, Den Haag, H.P. Leopolds Uitgeversmaatschappij N.V., 1965; Uitgeverij Leopold B.V.
[8] Alet Schouten, *Het teken van Wichart*, Bussum, Van Holkema & Warendorf, 1969; particuliere collectie.
[9] J. Nowee, *Het raadsel van de Mosquito vallei*, achtentwintigste druk, ill. J. Huizinga, Den Bosch, Malmberg, z.j.; UB Nijmegen.
[10] Carel Beke, *Pim Pandoer. Het raadsel van de Jordaan*, tweede druk, ill. Frans Lammers, 's-Hertogenbosch, L.C.G. Malmberg, 1960; particuliere collectie.
[11] H. de Roos, *Met de Kameleon voor de wind*, bandill. Gerard van Straaten, Alkmaar, Uitgeverij Kluitman, [1985]; particuliere collectie.
[12a] Willy van der Heide, *Vreemd krakeel in Californië*, dertiende druk, omslagill. Moriën, Harderwijk, Uitgeversmij. De eekhoorn B.V., 1978, Bob Evers-serie; UB Nijmegen.
[12b] Willy van der Heide, *De strijd om het goudschip*, drieëntwintigste druk, omslagill. R. van Giffen, Harderwijk, Uitgeversmij. De eekhoorn B.V., 1978, Bob Evers-serie; UB Nijmegen.
[12c] Willy van der Heide, *Een radarboot als zilvervloot*, vijftiende druk, omslagill. Moriën, Harderwijk, Uitgeversmij. De eekhoorn B.V., (tussen 1976-1980); UB Nijmegen.
[13] Chr. van Abkoude, *Kruimeltje*, ill. Pol Dom, Alkmaar, Gebr. Kluitman, 1923; particuliere collectie.
[14] Jan Terlouw, *Oorlogswinter*, eenentwintigste druk, bandill. Jan Wesseling, Rotterdam, Lemniscaat, 1977; UB Nijmegen.
[15] Ida Vos, *Wie niet weg is wordt gezien*, omslagill. Paul Menses, Den Haag, Leopold/Antwerpen, C. de Vries-Brouwers, 1981; particuliere collectie.

[16] *Rijmpjes en versjes uit de oude doos*, verzameld door S. Abramsz., zesde druk, ill. Jan Sluijters, Amsterdam, J.M. Meulenhoff, z.j.; particuliere collectie.
[17] Annie M.G. Schmidt, *Ziezo. De 347 kinderversjes*, ill. Wim Bijmoer e.a., Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1987.
[18] Ienne Biemans, *Lang zul je leven. Bakerrijmpjes*, ill. Mance Post, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1988.
[19] Han G. Hoekstra, *Rijmpjes en versjes uit de nieuwe doos*, derde druk, ill. Fiep Westendorp, Amsterdam, Meulenhoff, 1983; particuliere collectie.
[20] Hans Andreus, *De fontein in de buitenwijk. Gedichten voor kinderen*, ill. Babs van Wely, Haarlem, Uitgeversmaatschappij Holland, 1973; particuliere collectie.
[21] Willem Wilmink, *Dicht langs de huizen*, ill. Alfons van Heusden, Amsterdam, Uitgeverij Kosmos b.v., 1982; particuliere collectie.
[22] Karel Eykman, *Wie verliefd is gaat voor en andere liedjes*, ill. Sylvia Weve, Amsterdam, Uitgeverij De Harmonie, 1982; particuliere collectie.
[23] Leendert Witvliet, *Sterrekers*, ill. Annemie Heymans, Haarlem, Uitgeversmaatschappij Holland, 1984; particuliere collectie.
[24] Wiel Kusters, *Het veterdiploma*, ill. Joep Bertrams, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1987.
[25] Chr. van Abkoude, *Pietje Bell, of de lotgevallen van een ondeugende jongen*, ill. Jan Rinke, Alkmaar, Gebr. Kluitman, 1914; particuliere collectie.
[26] Leonard Roggeveen, *De baard van Daantje*, dertiende druk, 's-Gravenhage, G.B. van Goor Zonen, 1955; particuliere collectie.
[27] Annie M.G. Schmidt, *Minoes*, ill. Carl Hollander, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1970.
[28] Guus Kuijer, *Hoe Mieke Mom haar maffe moeder vindt*, ill. Mance Post, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1978.
[29] Jan Blokker, *Op zoek naar een oom*, ill. Wim Rottinghuis, Amsterdam, Uitgeverij De Bezige Bij, 1974; particuliere collectie.
[30] Willem Wilmink, *Buurjongens*, ill. Fiel van der Veen, Amsterdam-Antwerpen, Uitgeverij Kosmos, 1977; particuliere collectie.
[31] Joke van Leeuwen, *Deesje*, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1985.
[32] Nicolaas Matsier, *Ida stak een zebra over*, ill. Willem van Malsen, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1986.
[33] Marie Boddaert, *Roswitha, verhaal uit de dertiende eeuw*, ill. B. & J. Midderigh-Bokhorst, Alkmaar, Gebr. Kluitman, 1909; UB Amsterdam.
[34] Cissy van Marxveldt, *Een zomerzotheid*, ill. Hans Borrebach, Amersfoort, Valkhoff & Co., [1927]; particuliere collectie.
[35] An Rutgers van der Loeff, *Rossy, dat krantenkind*, omslagill. Fiel van der Veen, Amsterdam, Uitgeverij Ploegsma, 1968; particuliere collectie.
[36] Tonke Dragt, *De brief voor de koning. Een avonturenverhaal*, zesde druk, 's-Gravenhage, Leopold, 1973; particuliere collectie.
[37] Paul Biegel, *De tuinen van Dorr*, ill. Tonke Dragt, Haarlem, Uitgeversmaatschappij Holland, 1969; particuliere collectie.
[38] Toon Tellegen, *Langzaam, zo snel als zij konden*, ill. Mance Post, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1989.
[39] Els Pelgrom & The Tjong Khing, *Kleine Sofie en Lange Wapper*, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1984.

[40] Margriet Heymans, *Lieveling, boterbloem*, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1988.

[41a & b] Jan Ligthart en H. Scheepstra, *Het boek van Ot en Sien*, ill. C. Jetses, Groningen, J.B. Wolters, 1911; particuliere collectie en Jan A. Niemeijer, *De wereld van Cornelis Jetses*, Groningen, Uitgeverij De Vuurbaak, 1976; particuliere collectie.
[42] Annie M.G. Schmidt, *Jip en Janneke*, ill. Fiep Westendorp, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1977.
[43] Els Pelgrom, *De olifantsberg*, ill. The Tjong Khing, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1987.
[44] N. van Hichtum, *Afke's tiental. Een schets uit het Friesche arbeidersleven*, ill. C. Jetses, Groningen, J.B. Wolters, 1903; particuliere collectie.
[45] J.M. Selleger-Elout, *Lijsje Lorresnor*, zevende druk, ill. Claudine Doorman, Den Haag, Servire, z.j.; particuliere collectie.
[46] Theo Thijssen, *Jongensdagen*, derde druk, ill. Jan Sluijters, Bussum, C.A.J. van Dishoeck, 1926; particuliere collectie.
[47] Imme Dros, *De zomer van dat jaar*, ill. Waldemar Post, Bussum, Van Holkma & Warendorf/Antwerpen, Standaard, 1980; particuliere collectie.
[48] An Rutgers van der Loeff, *Gideons reizen*, vierde druk, ill. Jenny Dalenoord, Amsterdam, Uitgeverij Ploegsma, 1975; particuliere collectie.
[49] John D. Batten, ‘Een waarschuwing voor lezers’, uit Joseph Jacobs *Celtic Fairy Tales*, 1892.